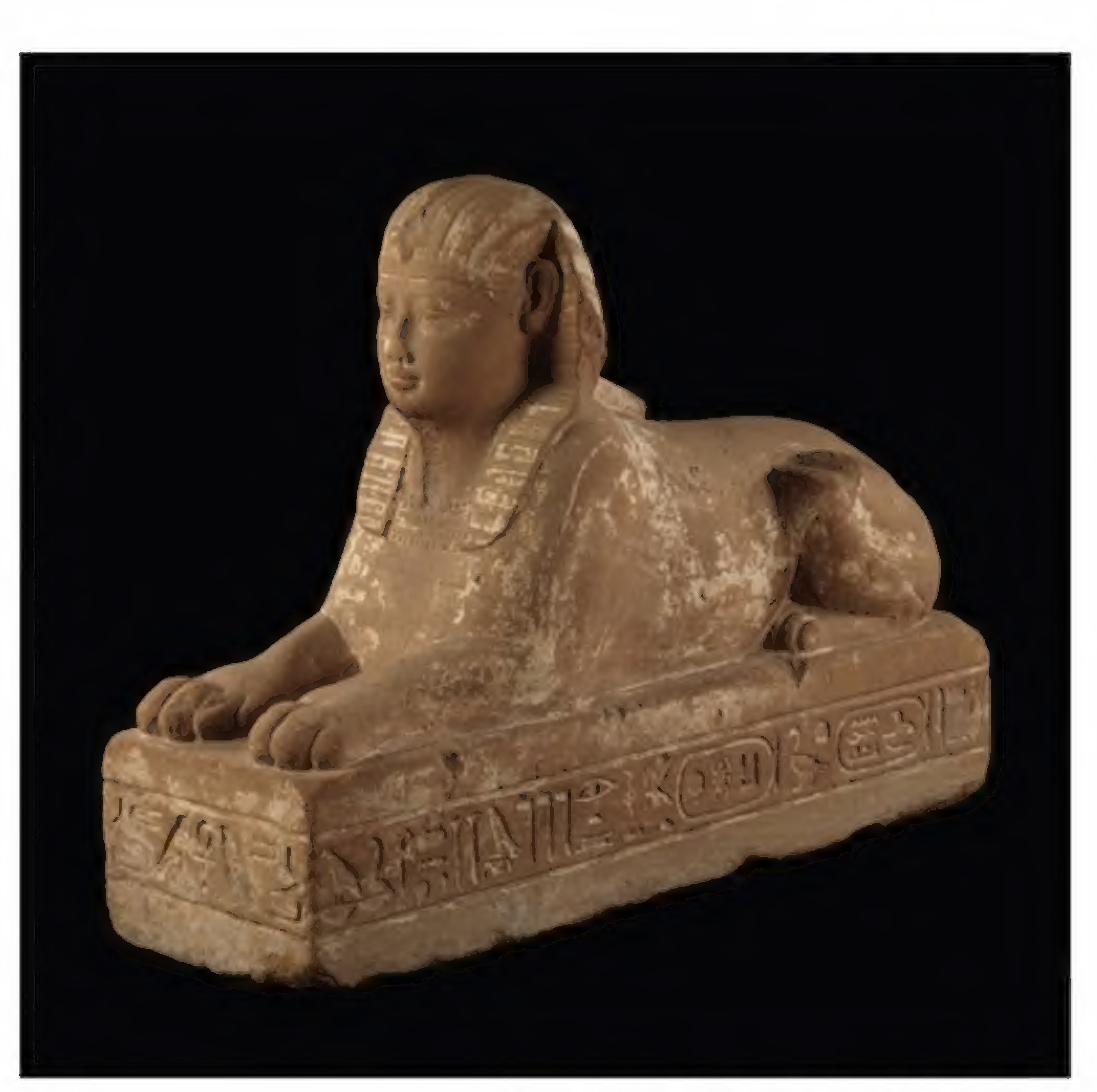

/artabsolument/
L'ART D'HIER ET D'AUJOURD'HUI
JACQUES MONORY
La peinture revolver
FONDS HÉLÈNE ET ÉDOUARD LECLERC
PETER DOIG
FONDATION BEYELER
ÉGYPTE, PHARAONS ET ANIMAUX
LILLE / LOUVRE-LENS
L 14375 - 63 - F: 10,00 € - RD
SERIE B



Jacques
Monory
EXPOSITION
14 DÉC. 2014 – 17 MAI 2015
AUX CAPUCINS
LANDERNEAU (29)
FONDS
HÉLÈNE&ÉDOUARD LECLERC
POUR LA CULTURE
www.fonds-culturel-leclerc.fr



Sphinx de Nectanébo Ier. Basse Époque, 30e dynastie (378-341 avant J.-C.), grès avec traces de peinture rouge, bleue, jaune, H. 76 ; L. 88 ; L 26 cm.



Peter Doig. *Figures in Red Boat (Imaginary Boys)*. 2005-2007, huile sur toile, 250 x 200 cm. Collection privée, Courtesy Michael Werner Gallery, New York/Londres.

En couverture : Jacques Monory.
Technicolor n° 11 (Détail). 1977, huile sur toile, 150 x 150 cm.

Etel Adnan

12 février - 28 mars 2015

Peintures



Galerie Lelong

13 rue de Téhéran 75008 Paris / www.galerie-lelong.com / + 33 1 45 63 13 19 / info@galerie-lelong.com

Penser le rôle et les enjeux de l'art en France

Force est de constater que, en France, compte tenu du poids structurel des institutions, de la prédominance toujours plus grande de la valeur marchande sur le jugement esthétique, de la courte vue de la mode ou tout simplement de la défense de son « petit pré carré », il n'y a guère de débats réels sur la nouvelle donne de l'art contemporain : trop souvent « le silence est d'or » – surtout pour ceux qui en bénéficient ! Pourtant, au vu de la crise économique qui perdure, de la baisse des crédits alloués à la culture, il nous semble urgent de libérer la parole. Pour prendre un exemple parmi d'autres : le budget annuel du ministère de la Culture est de 7 milliards d'euros, ce qui peut paraître conséquent mais est en réalité un trompe-l'œil ; en effet, en majeure partie financés par une redevance, 4 milliards sont dévolus à l'audiovisuel public dont, hormis quelques exceptions remarquables comme Arte, France Musique ou France Culture (dont on se réjouit qu'ils soient soutenus), très peu de programmes diffusent de la culture. Sachant cela – pour prendre un nouvel exemple –, les négociations interminables à propos du statut des intermittents du spectacle, dont nul n'ignore pourtant que, sans celui-ci, extrêmement peu de spectacles pourraient voir le jour, nous paraissent bien regardantes.
Par le biais d'une « Tribune », la revue *Art Absolument* a décidé de convier des personnalités indépendantes d'esprit, qui réfléchissent sur les enjeux de la culture, à exprimer leurs points de vue ; l'indépendance étant, de toute évidence, une condition sine qua non pour sortir des sentiers battus. Nous ne publierons pas forcément ce qui nous agrée, nous pourrons même être parfois en désaccord avec ce qui s'exprime, qu'importe, l'essentiel est qu'une diversité d'opinions nous permette de mieux penser le rôle de l'art, voire ce qu'est une œuvre.
Le poète et essayiste franco-tunisien Abdelwahab Meddeb vient de nous quitter prématurément : critique engagé contre le fondamentalisme musulman et pourtant grand défenseur des civilisations de l'islam, spécialiste du soufisme et coauteur, avec Benjamin Stora, d'une *Histoire des relations entre juifs et musulmans*, il est pour nous l'exemple d'une pensée à la fois fertile et nécessaire ; d'où l'hommage que nous lui rendons dans ce numéro.

Pascal Amel

Jean-Louis Prat, « inventeur d'expositions »

ENTRETIEN AVEC PASCALE LISMONDE



Jean-Louis Prat. Photographie de Pascale Lismonde

Pascale Lismonde | Jean-Louis Prat, vous êtes un acteur respecté de la vie artistique internationale. Nous souhaiterions connaître votre analyse de ses problématiques actuelles. Ce qui frappe d'abord chez vous, c'est votre profonde exigence de liberté dans l'exercice de vos fonctions.

Jean-Louis Prat | Je suis irrécupérable pour tout système. J'ai accepté en effet de travailler pour la Fondation Maeght et j'y suis resté pendant trente-cinq ans, en raison de la liberté totale dont j'ai pu jouir jusqu'à mon départ en 2004. Je n'étais pas attaché à la Côte d'Azur mais à la Fondation et à la personnalité d'Aimé et Marguerite Maeght, à leur enthousiasme et à leur générosité. Pourtant, je ne pensais jamais d'une année sur l'autre que je pouvais continuer mais la confiance des fondateurs et ma liberté d'action m'ont permis un renouvellement permanent : en trente-cinq ans, j'y ai organisé plus d'une centaine d'expositions. Et je continue cet exercice passionnant un peu partout en Europe, préférant cette indépendance à des postes importants proposés par la suite. Cette liberté, c'est aussi ce que j'aime chez les artistes : ils explorent des voies nouvelles, parlent de leurs racines, de leur identité, de leur personnalité. Ce qui n'évite pas les erreurs, mais le plus important est d'accepter les risques inhérents à l'existence artistique elle-même. Ce qui m'a conduit à apprécier des personnalités d'expression très différente, tels Miró, Bonnard, Chagall ou Giacometti, Carl Andre ou Sol LeWitt, Lucian Freud ou Rebeyrolle et tant d'autres. Mon grand ami Pierre Daix, qui vient de mourir, aimait aussi bien Picasso que Hartung ou Soulages. Par souci du respect de la liberté d'expression artistique.

PL | « L'homme est né libre et partout il est dans les fers » : le cri d'alarme de Rousseau paraît peut-être obsolète dans les pays qui ont conquis les principales libertés démocratiques, mais elles sont loin d'être généralisées et, surtout, les implications du contexte global de crise mondiale font peser des menaces sur bien des acquis. Qu'en est-il dans le champ des arts plastiques ?

JLP | Actuellement, les liens très étroits entre l'art et le marché de l'art provoquent de nouvelles limitations, notamment pour monter des expositions. On subit une véritable inversion de tendances sur le marché : désormais, c'est l'art contemporain qui impose ses lois à l'art moderne. Le phénomène s'amplifie depuis l'an 2000 : jusqu'alors, l'art moderne introduisait l'art contemporain, jouant un rôle de tuteur, à présent c'est l'inverse. C'est l'effet direct de la mondialisation : la scène artistique ne se limite plus aux relations entre l'Europe et les États-Unis ; à la surprise générale, il faut aussi compter avec l'Asie, surtout la Chine et l'Inde, avec la Russie, avec l'émergence de l'Amérique du Sud et sous peu de l'Afrique. D'où un afflux de nouveaux artistes et d'acteurs du monde de l'art qui veulent entrer à leur tour dans le marché, acquérir, posséder des œuvres. Notre perception de l'art occidental en est profondément modifiée, car ces acteurs nouveaux font s'envoler les transactions sur le marché de l'art : le regard sur l'art contemporain et sur l'art moderne ne peut plus être le même, d'autant que les cotations exorbitantes atteintes par certains artistes contemporains ont des retombées directes sur celles de l'art moderne. Cette situation rappelle la fin du XIXe siècle, où l'industrialisation a provoqué des changements de vie spectaculaires. À Paris, le baron Haussmann a fait construire de grands axes, des immeubles, des gares. La capitale a pris un visage radicalement neuf, mais cette révolution, accompagnée de l'enrichissement de la bourgeoisie, a vu se développer un art très conventionnel : à l'époque des impres-

Jean-Louis Prat, après avoir dirigé 35 ans la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence jusqu'en 2004, est actuellement commissaire d'exposition indépendant, président des comités Chagall et Riopelle, membre des comités Miró et Nicolas de Staël, administrateur de l'Espace Rebeyrolle à Eymoutiers et de la Fondation Pierre Gianadda à Martigny (Suisse). La rétrospective *Miró, entre terre et ciel*, organisée par ses soins à l'Albertina de Vienne s'est achevée le 11 janvier 2015. Il prépare l'exposition *1905-1930. De Chagall à Malevitch, la révolution des avant-gardes*, prévue à l'été 2015 au Forum Grimaldi, Monaco.



Costumes et décors de Joan Miró réalisés pour le spectacle *Mori el Merma* présenté par le théâtre de La Claca en 1979 à la Fondation Maeght. Fundació Joan Miró, Barcelona.



La Fondation Maeght et l'architecture de Josep Lluís Sert.

sionnistes, de Degas, Van Gogh ou Gauguin, ceux qui faisaient fortune achetaient des Bouguereau ou des Carolus-Duran, dont une œuvre a pu être vendue plus cher que tout l'atelier de Degas ! En ces temps de mondialisation, on voit de même les collectionneurs fortunés acquérir ce qui leur paraît le plus facile et, sous l'effet de la mode, ils privilégient tous les mêmes artistes. Ce qui crée de nouveaux académismes. Heureusement, des formes d'art différentes parviennent à voir le jour ! Et il n'est pas exclu qu'un artiste très en vue subisse des revers de cotation ; ayant un temps connu la gloire, ils resteront donc dans l'histoire, mais sans la même faveur de la mémoire ni du marché.

PL | Quelles sont les conséquences pratiques de cette mutation du marché de l'art pour un commissaire d'exposition ?
JLP | Il est parfois difficile de monter des expositions car certaines œuvres d'art moderne ne sont plus prêtées si elles sont devenues les icônes très cotées d'une collection privée ou d'un musée. Et pour une exposition d'art contemporain, il faut s'y prendre trois ou quatre ans à l'avance car certains artistes accaparés par le système font désormais figure de « nécessité absolue » d'une exposition, ce qui les rend parfois prisonniers de leur propre création.

PL | Comment jugez-vous la situation des arts plastiques en France ?
JLP | En France, on constate un mouvement de ressac significatif des peurs, des contraintes imposées et d'un manque d'intérêt global pour nos propres artistes. Pourquoi avoir attendu 2001 pour organiser une exposition Dubuffet, ou 2013 pour une exposition Hantaï ? Quel sort avons-nous réservé à nos grands sculpteurs ? Étienne-Martin ? Germaine Richier, le sculpteur le plus important en France de la seconde moitié du XXe siècle ? Si on ne soutient pas ses parents ou grands-parents, il est difficile de s'occuper des enfants. Nous avons perdu le sentiment de la fidélité due aux générations précédentes, donc nous négligeons les nouvelles, qu'on n'aide pas assez, notamment pour les exposer à l'étranger. L'un des buts d'Aimé Maeght avec la Fondation était aussi d'épauler les jeunes artistes contre la difficulté des temps à venir. Il faisait appel aux plus anciens pour les aider à être reconnus.

PL | Offrir un tremplin pour la jeune création, c'était la mission des Fonds régionaux d'art contemporain quand Jack Lang les a créés, en 1982 ?
JLP | En effet, les FRAC ont rempli cette mission d'une manière importante, surtout dans leurs débuts. Mais leur existence aurait dû être limitée à cinq ou dix ans, sans plus. Le problème classique de la France est qu'une fois une structure installée, il est difficile de s'en passer. On tombe facilement dans l'institutionnel. Or, actuellement, les FRAC entrent souvent en conflit avec les musées régionaux. Pourtant, leur création répondait à un vrai besoin dont j'ai pu faire l'expérience directe au FRAC PACA en 1983. Michel Pezet, alors président du Conseil régional, m'a proposé de présider le comité d'achat. J'ai accepté à la condition de ne pas être soumis aux hommes politiques de la région. À l'époque, on a pu acquérir des œuvres de Joan Mitchell, Dubuffet, Tàpies, Arroyo ou d'autres en cours de réalisation dans la région comme le *Centaure* de César. De ce fait, ce FRAC détient une collection qu'il serait difficile de constituer aujourd'hui en raison de sa valeur actuelle.

PL | Comment avez-vous géré la Fondation Maeght ?
JLP | À mon arrivée, en 1969, les coûts de revient de la fondation, créée en 1964, étaient devenus très lourds pour les Maeght, ce qui ne pouvait durer. Il a fallu presque huit ans pour imposer sa différence, et à partir des années 1975, le succès s'est rapidement confirmé. Peu à peu, j'ai réussi à conquérir l'indépendance financière de la Fondation en la gérant comme une entreprise ouverte sept jours sur sept, ce que devraient faire tous les musées en France. Pendant trente-cinq ans, je suis resté le seul à avoir la signature pour tous les engagements financiers et, comme tel, seul responsable devant le conseil d'administration avec les membres de la famille et les représentants de l'État. Je suis resté après la mort d'Aimé Maeght en 1981, pour prouver que la Fondation qu'il avait voulue avec son épouse pouvait s'inscrire dans le temps et vivre dans le même esprit. Ainsi, nous avons continué à associer arts plastiques, musique et poésie de Jacques Prévert à René Char – ami de Braque et Nicolas de Staël, qu'il considérait comme « ses alliés substantiels ».

PL | Le succès de la Fondation résultait de la passion investie au jour le jour par chacun de ses acteurs, des fondateurs aux artistes ?
JLP | Bien sûr et je déplore que le monde de l'art soit devenu un monde de pouvoir. Le pouvoir a longtemps été détenu par des personnalités qui avaient envie d'agir et leur passion, leur engagement leur donnaient une autorité naturelle. Désormais,

l'autorité dépend d'un poste de pouvoir et non plus d'une passion. Ce qui conduit à des politiques officielles et à un ministère de la Culture qui ne joue plus qu'un rôle d'amplificateur. Je n'ai d'ailleurs jamais été convaincu de l'utilité de ce ministère. Il a été salutaire quand André Malraux l'a créé, et lorsqu'un président de la République a voulu insuffler une politique culturelle d'envergure, mais c'est probablement une erreur d'avoir gardé une structure qui s'est hypertrophiée avec le temps. Il faut un organisme spécifique pour le patrimoine, dont on s'occupe très bien en France. Mais gérer la danse, la musique, le théâtre ou les arts plastiques, ce n'est pas le rôle d'un gouvernement. Chaque branche culturelle est devenue trop spécialisée pour être gérée efficacement par un organisme étatique unique.

PL | Votre passion pour les arts, vous l'exercez désormais en créant des expositions que vous composez un peu comme des partitions ?
JLP | Une exposition, c'est une histoire à raconter : il faut donc faire des choix, susciter des confrontations, des rencontres et créer un itinéraire visuel qui plonge d'emblée le spectateur dans le temps du créateur exposé. Il faut créer une tension qui retienne l'attention du spectateur. D'où ma prédilection pour les associations d'artistes comme Lucian Freud avec Francis Bacon et les expositions thématiques ; j'en ai organisé souvent à la Fondation Maeght : *Le Musée imaginaire de Malraux* (1973), avec son regard neuf sur l'art et sur les valeurs esthétiques propres au XXe siècle ; *L'Art en mouvement* (1992), pour lequel j'ai transformé l'espace de la Fondation afin de montrer les effets artistiques de la révolution industrielle. Il faut inventer ses propres thèmes et, surtout, réinventer le lieu d'exposition en fonction de l'histoire à raconter. Ainsi, en 2012, pour mon exposition Rebeyrolle au château de Chambord : comment installer son univers pictural contestataire dans cette somptueuse architecture de la Renaissance ? Exposer à la Fondation Pierre Gianadda à Martigny ou au musée Frieder Burda à Baden-Baden impose d'autres contraintes.

PL | Pour ces grandes expositions, vous voyagez dans le monde entier. Quel est le sort réservé aux arts plastiques dans d'autres pays ?
JLP | Les étincelles produites ailleurs m'intéressent. À Paris, la situation est plus favorable que dans l'ensemble de la France. Les musées importants ne manquent pas mais, comme ils sont trop soumis à des contraintes administratives et financières, le regard sur la création et sur la vie manque souvent de générosité. Il en va autrement en Allemagne, en Angleterre, dans les pays nordiques, aux États-Unis. La Chine s'ouvre, de nouveaux artistes apparaissent, mais ils n'ont pas encore la puissance des artistes américains des années 1950, désormais incontournables. Ils devront fabriquer leur propre histoire, comme les Russes.

PL | Portez-vous un regard optimiste sur ces évolutions ?
JLP | Je serais plutôt lucide, pessimiste pour les libertés individuelles mais pas pour la création. Pour René Char, « le monde de l'art n'est pas le monde du pardon ». On en est là en effet, on ne pardonne ni aux tricheurs ni aux gloires usurpées, tous seront condamnés à disparaître ; en revanche, les véritables artistes tombés dans l'oubli reviendront toujours sur le devant de la scène. Je ne suis pas croyant mais je crois aux artistes. Un artiste a toujours raison. Il est tel qu'il doit être, indépendant, sans barrières. Il prend le risque d'aller vers un autre monde qui nous surprendra toujours. Aux artistes de se révéler. Parce que les créateurs de formes, d'espaces, de compositions visuelles, surpassent toujours les cadres intellectuels de leur époque.



Les Nuits de la Fondation Maeght, 1986.

PL | C'est peut-être pour ces raisons que tant de monde fréquente les musées ? Comme s'ils étaient des écoles de libération ?
JLP | Les musées permettent d'ouvrir l'esprit, de découvrir la coexistence de plusieurs formes de vérité. On y prend conscience de l'importance de la fidélité à ses racines, qu'on vienne d'Afrique, d'Inde ou de Chine. Les expressions originelles nous touchent. Dans les musées, à la différence des lieux confessionnels, le public peut s'étonner devant la diversité de la création, mais c'est toujours dans la profusion de différentes vérités que se constituent une nouvelle histoire, un espoir pour l'avenir.

Mayas vs. Mochicas

MAYAS. RÉVÉLATION D'UN TEMPS SANS FIN
Musée du quai Branly, Paris
Du 7 octobre 2014 au 8 février 2015

LES ROIS MOCHICA. DIVINITÉ ET POUVOIR DANS LE PÉROU ANCIEN
MEG, Genève
Du 1er novembre 2014 au 3 mai 2015

Et si l'on s'était trompé ? Si la mondialisation, même inconsciente, n'était au bout du compte inhérente à l'humanité, qui voit naître ses premières civilisations sous des latitudes presque semblables, en six points du globe : dans les sables de l'Égypte et de Sumer, sur les montagnes du Pérou et dans les jungles du Mexique, dans la vallée de l'Indus et dans les plaines de la Chine centrale. C'est en tout cas la thèse du chercheur américain Will Hart, qui souligne qu'entre 3 500 et 1 500 ans avant J.-C., alors que la majorité des populations humaines vit de cueillette et de chasse, des civilisations similaires, bien que situées à des milliers de kilomètres les unes des autres, pratiquent l'agriculture et l'élevage dans des cités pyramidales très structurées. Si le Nouveau Monde était finalement aussi vieux que l'Ancien ? C'est cette autorité millénaire du Nouveau sur l'Ancien qu'aimerait démontrer aujourd'hui le Mexique, qui, après une première annulation en 2011, prête cette fois-ci 400 chefs-d'œuvre mayas au musée du quai Branly, tout comme le Pérou, qui inaugure les salles refaites à neuf du Musée d'ethnologie de Genève avec 300 pièces exceptionnelles mochicas. Contemporaine de la grande période classique des Mayas (250-900 apr. J.-C.), la moins célèbre culture andine des Mochicas du Pacifique (100-800 apr. J.-C.), bien que ne s'étant jamais croisée avec celle de la Méso-Amérique atlantique, partage pourtant de nombreux points communs avec le génie maya. Peuple de guerriers, de chamans, d'artisans, de pêcheurs et d'agriculteurs sans écriture, les Mochicas n'en vivaient pas moins dans de luxuriantes cités d'or, aux temples et aux palais couverts d'immenses fresques (qui pouvaient atteindre jusqu'à 3 m de hauteur). La preuve de cette magnificence a été apportée en 2008, avec la découverte fortuite par l'archéologue québécois Steve Bourget – qui, pour une fois, a pris de vitesse les pauvres pilleurs de tombes – de la sépulture princière du « Seigneur d'Ucupe », riche de plus de 200 objets somptuaires. Pratiquant une sorte d'« écologie du pouvoir », les élites dirigeantes mochicas présidaient les cérémonies du Sacrifice – où ils décapitaient leurs victimes avec un large couteau semi-circulaire – sous les traits de mythiques *Êtres à crocs* surnaturels. Associé, en buvant le sang des sacrifiés, à la triade de prédateurs hibou, araignée et poulpe, le Seigneur d'Ucupe établissait ainsi d'étroites relations entre milieu naturel et pouvoir ancestral. Outre le stupéfiant réalisme des accouplements sexuels figurés sur les céramiques mochicas (déjà célébré en 2010 par le musée du quai Branly), les masques posés sur le visage du Seigneur d'Ucupe – afin, croit-on, de déifier sa personne royale – renvoient aux somptueux masques de jade incrustés de coquillages et d'obsidienne des Mayas, fabriqués à la même époque à Calakmul. Superpuissance du royaume du Serpent, Calakmul a régné sur le centre du Yucatan durant tout les VIe et VIIe siècles, avant que ses luttes incessantes avec sa voisine rivale Tikal n'entraînent sa chute et son engloutissement définitif dans la jungle. Un sort comparable à celui du royaume mochica, que les inondations d'El Niño et des tremblements de terre à répétition font disparaître au VIIIe siècle. L'affrontement *Alien vs. Predator* n'a pas eu lieu.



Masque funéraire mochica. VIe-VIIe siècles, site de Dos Cabezas (Pérou), cuivre, cuivre doré, coquillage, résine, pierre, hauteur : 20 cm. Museo de Sitio de Chan Chan, Trujillo.



Masque funéraire maya de Calakmul avec ornements d'oreilles. VIIe-Xe siècles, site de Calakmul (Campeche, Mexique), jade et coquillage. Museo Regional de Campeche.

Etel Adnan. *Writing Mountains*

Art Paris, Galerie Claude Lemand	25-29 mars 2015
Museum der Moderne, Salzbourg	jusqu'au 8 mars 2015



Paysage, 2014.
Huile sur toile, 32 x 41 cm.



Paysage, 2014.
Huile sur toile, 32 x 41 cm.



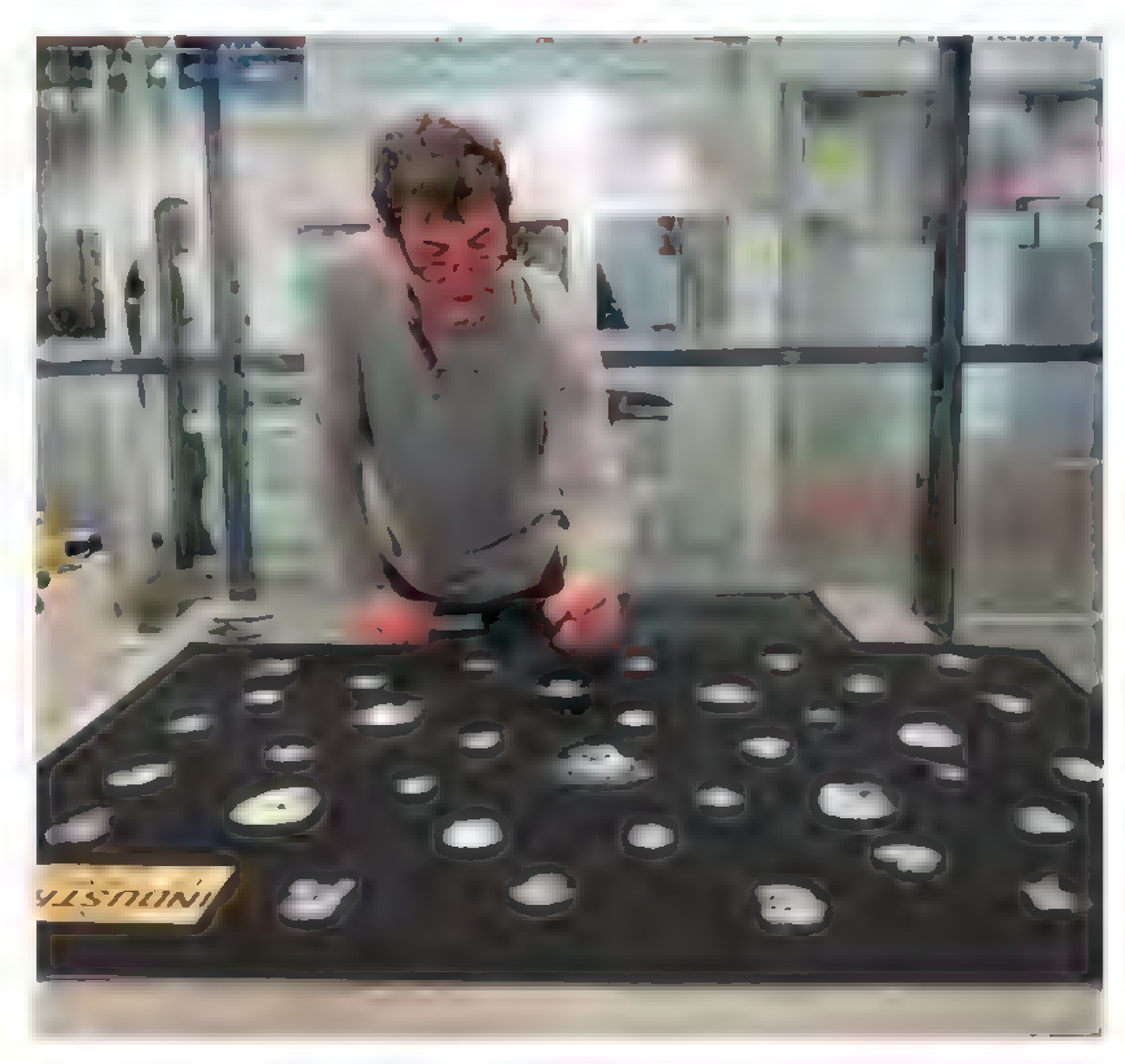
Montagne, 2014.
Aquarelle et encre de Chine, 52 x 70 cm.



Montagne, 2014.
Encre de Chine sur papier, 52 x 70 cm.

Saint-Gratien, Villeglé invite Favier

La France, on le sait, regorge de châteaux. Bien peu connaissent celui dit « Château neuf », construit au début du XIXe siècle à Saint-Gratien par le comte de Luçay. À le dire franchement, nous n'en savions rien non plus jusqu'il y a encore deux-trois ans. Mais voilà, il a suffi que l'art contemporain s'en mêle pour que tout change et que ni cette petite commune située en grande banlieue au nord de Paris, ni son patrimoine ne nous soient plus inconnus. Il a suffi que la municipalité ait décidé de créer un centre d'art et le baptise du nom de Jacques Villeglé pour que le petit microcosme parisien de l'art vienne s'y perdre. Du même coup, il a suffi de cela pour rappeler le bon souvenir de la princesse Mathilde, qui s'est rendue jadis propriétaire du fameux « Château neuf », et retrouver dans nos archives une lettre inachevée de Carpeaux, datée du 25 juillet 1862, expédiée à sa correspondante depuis Saint-Gratien, pour y attester la présence de l'auteur du buste de la souveraine.



Philippe Favier au travail.



Philippe Favier. *Favier de la science*. 2014, collages, encre de Chine, gouache, noir poudré sur carte de géographie scolaire, 112 x 88 cm.

Toutefois, pour l'heure, c'est bien plus le nom de Villeglé qui draine le monde de l'art à Saint-Gratien que celui de la princesse Mathilde. Du moins la brillante liste des invités de l'espace qui porte le nom du célèbre affichiste du Nouveau Réalisme. Parcourez-la seulement : Robert Combas, Claude Viallat, Jacques Villeglé, Richard di Rosa, Ben, Michel Haas, Joël Hubaut, François Boisrond, Bernar Venet... C'est là le fruit du travail que fait la jeune et dynamique directrice des lieux, Carine Roma-Clément. On pouvait y voir récemment Philippe Favier. Un vrai bonheur d'autant que le Stéphanois se fait trop rare alors qu'il a tout pour nous enchanter. Dans l'exposition intitulée *Prévert polymorphe*, le facétieux artiste présentait tout un ensemble de pièces nouvelles fondées sur l'idée d'inventaire qui lui est si chère. Favier n'a en effet jamais caché son amour fou pour le fameux catalogue de la Manufacture française d'armes et de cycles de Saint-Étienne, pour les encyclopédies et dictionnaires en tous genres, bref pour tout ce qui est recollement, recensement et collection d'images les plus variées. À la façon d'un Matisse taillant dans la matière colorée, il passe son temps à en découper les images et les coller sur d'autres supports pour leur offrir une nouvelle vie. À Saint-Gratien, il les a fait émerger sur de vieilles cartes de géographie recouvertes d'une véritable marée noire, les instituant ainsi en d'improbables îlots à la dérive. L'art de Philippe Favier tient de la fable pour ce qu'il nous invite à nous abandonner au pur plaisir de la découverte. Entre l'activité d'un entomologiste sourcilleux et celle d'un conteur inédit, sa démarche procède d'une joyeuse subversion. Favier bouscule tout, renverse tout, transforme tout. C'est un vrai magicien de l'image.





NORMAN ROCKWELL





Galerie Perahia

Du 23 Janvier au 7 Février 2015

Du Mardi au Samedi
De 10h00 à 13h00 et de 14h00 à 18h30

24 rue dauphine - 75006 Paris
Métro Odéon ou Pont Neuf

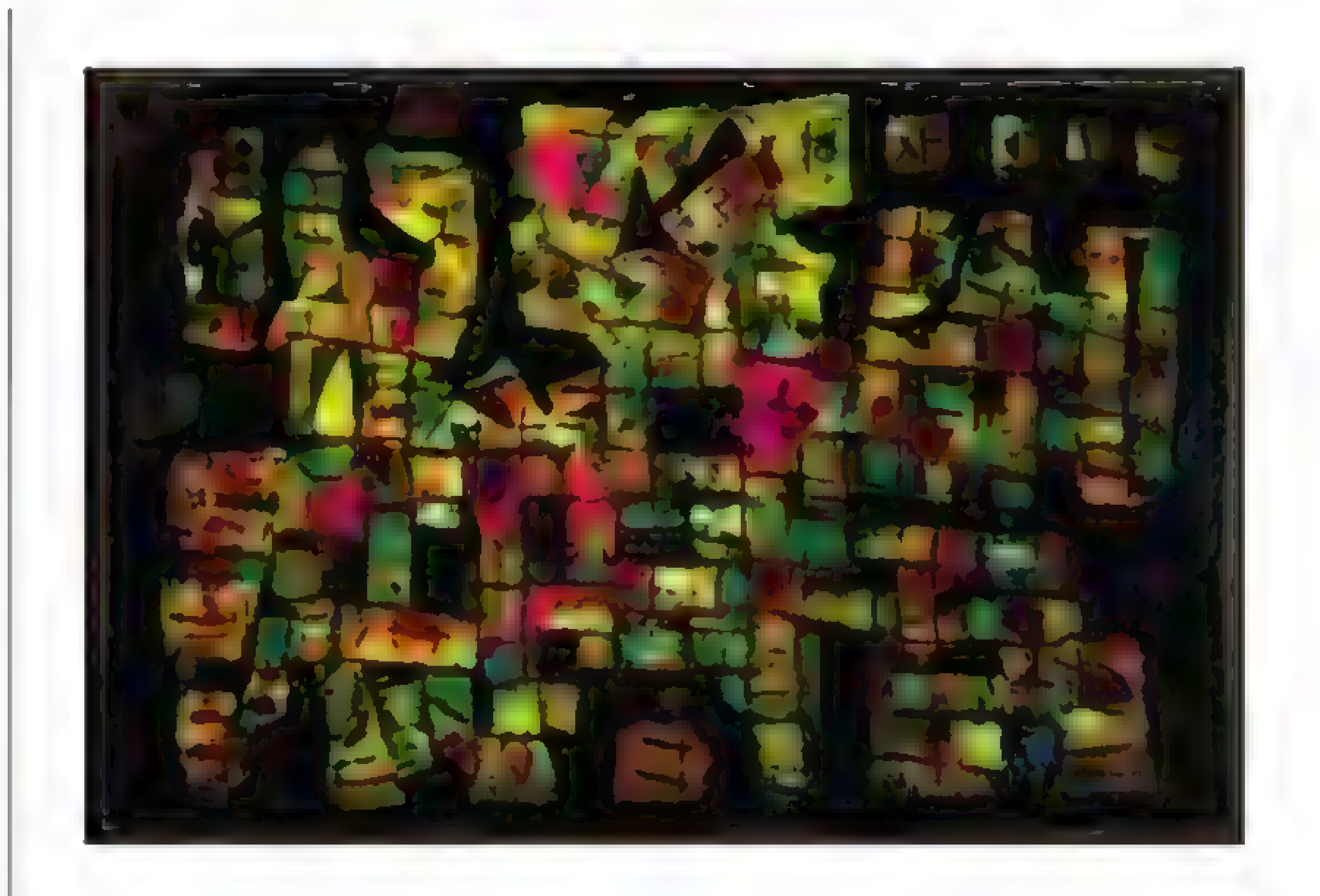
Tél. : 01 43 26 56 21 - contact@galerieperahia.com
www.GaleriePerahia.com



Dominique Zinkpè. Anima

Galerie In situ, Paris
Du 13 décembre 2014 au 31 janvier 2015

Les œuvres de Dominique Zinkpè interpellent, provoquent, marquent leur attachement à la culture béninoise. Inspiré par la fréquentation d'ateliers et de résidences entre Afrique et Europe, cet artiste autodidacte s'attache à employer des matériaux de récupération et à multiplier les médiums : installation, sculpture, peinture, vidéo. La galerie In Situ offre un aperçu de sa production picturale qui trace, par des lignes sinueuses, les formes hybrides, sensuelles, à mi-chemin entre l'humain et l'animal. Cette puissance évocatrice est employée pour dénoncer des rapports de pouvoir et de ce que Zinkpè décrit comme « la comédie humaine ».



Bissière. Figure à part

Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux
Du 18 décembre 2014 au 15 février 2015

Cinquante ans après la mort de Roger Bissière, la galerie des Beaux-Arts de Bordeaux organise, en partenariat avec le musée de Lodève, une rétrospective de l'artiste. Ainsi, l'exposition est divisée en sept parties, qui correspondent à sept phases différentes de sa réflexion artistique. On y découvre l'évolution de Roger Bissière de la figuration à l'abstraction, en passant par une peinture cubiste dans le courant des années 1920. L'exposition se conclut sur *Le Journal en images*, une collection de panneaux de bois peint créée durant les deux dernières années de sa vie, à la fois épilogue et témoin de sa lutte contre la mort.

Dominique Albertelli. Les Surgissants
Espace Christiane Peugeot, Paris

Du 2 au 14 février 2015

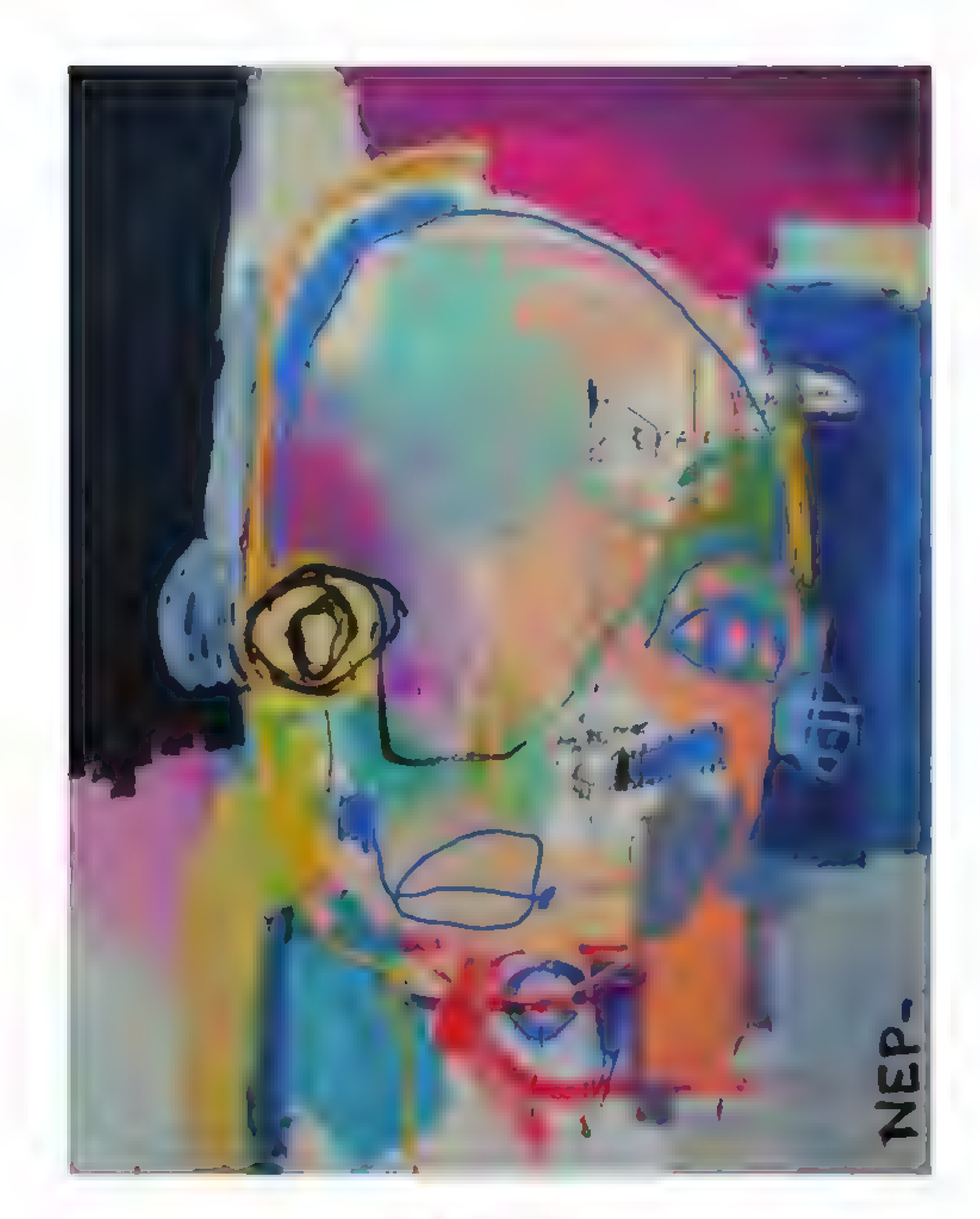
Sur fond de magma profond, insondable et sans assise, se détachent les toujours-là, les incréés fabuleux d'Albertelli, ses inhabitants terribles. Création déchirante, quand la peinture, crûment sexuée de mort-vie, en bête de proie infinie, s'empare de l'univers. Déshabillés de tout dehors, en brise-tendresse, ces implacables surgissants ne cessent d'envoûter nos solitudes. Dominique Albertelli s'attaque au destin. Elle ensemence les combles charnels, et quelque chose d'étreint et de dévasté prend l'art à la gorge. Acérée, la transe graphique nie l'espace, et l'espace engloutit tous les signes. Une magie agissante, austère et sauvage, fait disparaître la normalité, et bouleverse le temps ardent de l'attente. Art d'incantation brutale où palpitent d'éprouvantes saignées d'être. Art lourd et puissant, à la scénographie décantée et tribale. Ici, dans l'œuvre, le corps insaisissable, inlassablement traqué, fait irruption, et l'espace est sidérant, comme si le corps déserté tranchait l'univers. Dominique Albertelli, *entre chien et loup*, creuse l'énigme insondable de l'existence. Elle bloque le drame juste au bord de la vie. Et l'art vit de ces blessures sublimes.

Christian Noorbergen



Sans titre. Encre et pastel sec sur papier, 50 cm x 65 cm.


Carmen SELMA



NEP-


Claudia BRUTUS



Adlane SAMET



2 rue de bezons ▫78420 carrières-sur-seine
tél: 01 39 68 60 24 ▫ port: 06 07 32 45 45
www.facebook.com/Norty.Paris
email: galerie@norty-paris.com



Patrick Saytour

Galerie Bernard Ceysson, Paris
Du 18 décembre 2014 au 31 janvier 2015

Véritable remise en question du statut de l'œuvre d'art et de l'artiste, le mouvement artistique Supports/Surfaces apparaît comme un courant novateur dans la France de la fin des années 1960. Un de ses membres fondateurs, Patrick Saytour, a mené des réflexions sur la matérialité de la peinture ainsi que sur la forme et la couleur. L'autocritique constante et l'idée de reprendre autrement les mêmes motifs marquent son travail, qu'il vient revisiter dans chaque nouvelle œuvre. Son art s'inscrit dans l'héritage de Duchamp, de Matisse et s'exprime à travers des pièces colorées.

Isabelle Lévénez. La Surface et ses dehors

L'Entracte, Sablé-sur-Sarthe
Du 15 janvier au 8 mars 2015

« IL », c'est ainsi qu'Isabelle Lévénez signe ses œuvres : cette singularité s'inscrit dans une volonté artistique universelle. Elle tente, avec des médias divers et des rendus protéiformes, de montrer le regard que peut porter un artiste sur le monde. À l'Entracte, deux salles distinctes mettent en rapport deux discours parallèles, l'un portant sur la mémoire et la vision du monde, l'autre construit à partir de la thématique du sport. Les deux ont en commun une dimension narrative qui propose des énigmes au spectateur grâce à de nombreux supports. Dans la première salle, la photographie, la vidéo, l'installation, le son, le dessin et l'écriture participent d'un même récit. Inspirée par Georges Perec et son roman *Le Voyage d'hiver*, Isabelle Lévénez met en évidence le prisme par lequel l'artiste voit le monde, son inscription dans une logique. Dans l'autre salle, elle interprète les propos de Gilles Deleuze sur la notion de no man's land que sont les délimitations des terrains de sport, des zones « ni à l'intérieur du jeu, ni à l'extérieur ». Elle questionne donc la notion des règles et du cadre dans le domaine sportif, et met en lumière ce rapport de force, cette compétition, pour créer un sport utopique où selon elle : « Il n'y aurait ni gagnant, ni perdant, juste une posture, un dialogue. »


Adrien Couanet



Philippe Richard. Refaire surface

Galerie municipale Jean-Collet, Vitry-sur-Seine
Du 18 janvier au 1er mars 2015

L'artiste contemporain Philippe Richard s'affranchit des « limites » de la toile afin d'exploiter la peinture sur des surfaces multiples. L'artiste propose un dialogue entre ses œuvres au sein de l'espace de la galerie municipale Jean-Collet. Multipliant les expériences visuelles, Philippe Richard traduit son univers pictural en trois dimensions, entre volumes réels et fictifs, à la frontière de la sculpture et de la peinture, sans pour autant abandonner la toile comme support assumé d'une convention picturale. La démarche aléatoire, spontanée, de l'artiste s'affirme par le choix des surfaces, modulables, capables de s'inscrire dans l'espace dédié à l'exposition.


La Surface et ses dehors, 2014, vidéo, dimensions variables.



Ceci n'est pas un musée

Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Du 29 novembre 2014 au 15 mars 2015

La Fondation Maeght est inaugurée en 1964 par André Malraux : « Ceci n'est pas un musée » affirme-t-il alors, en considération du rôle vivant qu'elle sera amenée à jouer comme passerelle entre les arts plastiques et la danse, la littérature ou encore la musique. Les cinquante années d'existence de la Fondation sont évoquées par des archives photographiques, filmiques ou encore littéraires : des danses vitalistes de la surréaliste Hélène Vanel aux célèbres *Nuits de la fondation*, auxquelles ont participé Albert Ayler, John Cage ou René Char. Sont également exposées les œuvres « au noir » de l'artiste contemporain Damien Deroubaix.



Elina Brotherus

Le Vol en provenance d'Helsinki

Le 19 CRAC, Montbéliard

Du 6 décembre 2014 au 15 février 2015

Illustrant, par l'association de 14 artistes de renommée internationale ainsi que de jeunes artistes émergents, le dynamisme de la scène artistique finlandaise, *Le vol en provenance d'Helsinki* revendique la spécificité du climat et de la « culture » nordique. Les nuits interminables de l'hiver relaient un été bref, la nature et la perception des formes changent, entre monotonie et émerveillement, les artistes tels que Antti Laitinen ou Elina Brotherus affirment une sensibilité particulière à l'interaction entre l'homme et son environnement, qu'il soit rural ou urbain. Les pratiques chamaniques et le folklore issus des peuples lapons transparaissent dans les œuvres de Petri Hytönen.



Norman Rockwell

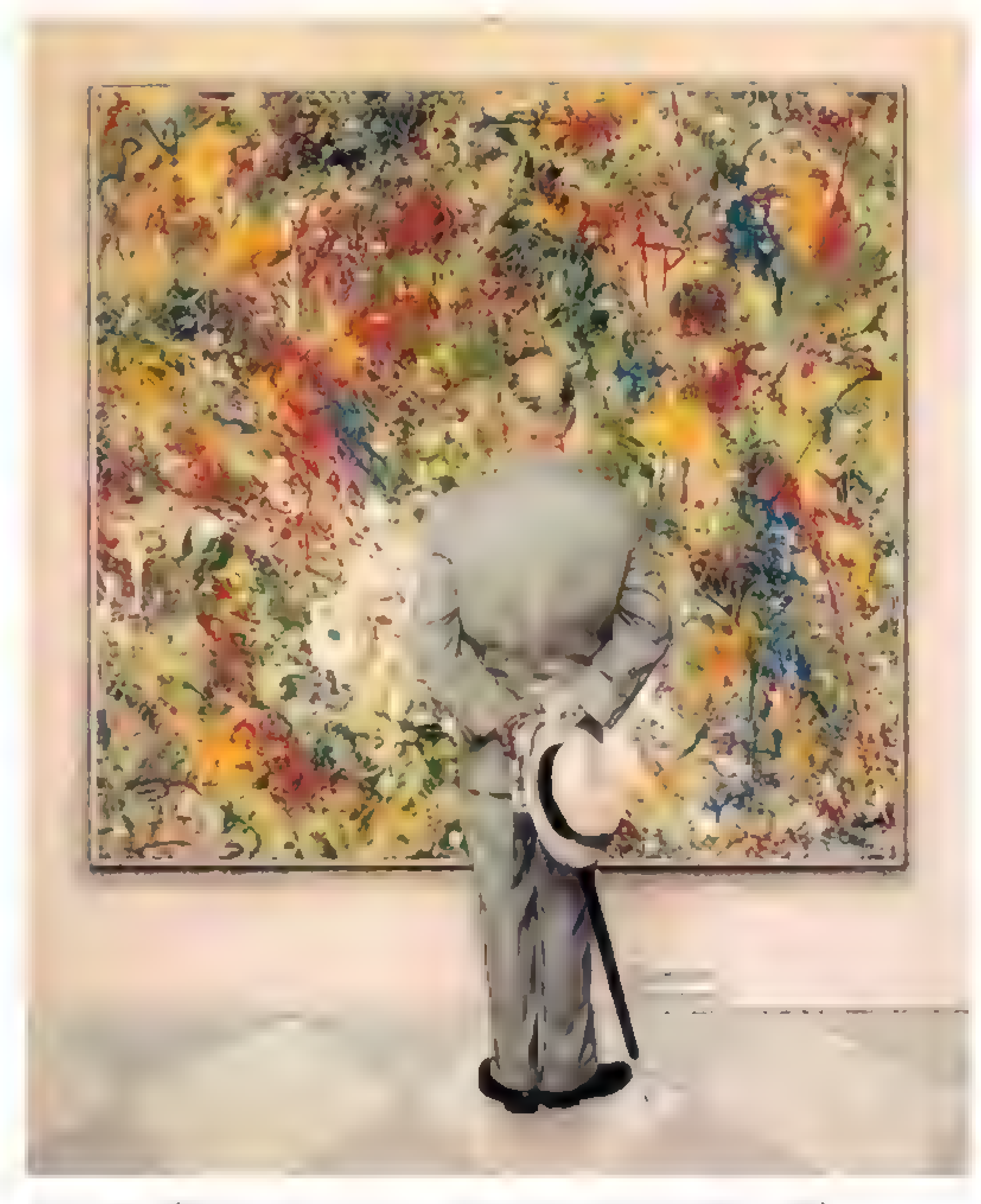
Galerie Perahia, Paris

Du 23 janvier au 7 février 2015

Si le *Triple Autoportrait* de 1960, représentant l'artiste au travail, fut choisi pour l'affiche de l'exposition *MOI ! Autoportraits du XXe siècle*, présentée au musée du Luxembourg en 2004, c'est sans nul doute lié à la capacité de Norman Rockwell, son auteur, à créer des images tout à la fois extrêmement lisibles et appelant l'allégresse. Ce sens hors du commun de l'illustration se double d'une part liée avec l'histoire des États-Unis du siècle dernier. Norman Rockwell (1894-1978) a en effet traversé cette époque en en rendant visibles les aspirations, depuis l'avènement de la consommation de masse jusqu'aux luttes contre la ségrégation. Il en a été l'observateur attentif et l'imagier engagé. Ainsi, la plupart des ses œuvres correspondent à des livraisons pour les médias outre-Atlantique, dont le *Saturday Evening Post*, avec lequel sa collaboration, entamée à l'âge de 21 ans, durera plus de 50 années. À la galerie Perahia, une sélection d'entre elles parmi les plus emblématiques, réalisées sur papier, est présentée. Leurs iconographies affichent, en plus de dépeindre les mœurs d'une société, un regard quant au pendant esthétique accompagnant ses mutations : en 1962, Norman Rockwell montre l'acceptation de la peinture de Pollock tout en faisant un clin d'œil à la bourgeoisie américaine.



Tom Laurent



The Connoisseur (illustration de couverture pour le Saturday Evening Post du 13 janvier 1962). 1960, huile sur toile, 96 x 80 cm.



Jean DOLANDE

Vernissage le jeudi 29 janvier de 16 h à 21 h

Exposition du 29 janvier au 14 mars 2015

61, Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris
Tél. 01 42 66 62 86 – nichido@wanadoo.fr – www.nichido-garo.co.jp

Du mardi au samedi de 10 h 30 à 13 h et de 14 h à 18 h 30

GALERIE NICHIDO À PARIS • TOKYO • NAGOYA • FUKUOKA • MUSÉE DE KASAMA



Jacques Clauzel. Donation

Musée Paul Valéry, Sète
Du 6 décembre 2014 au 25 janvier 2015

Le musée de Sète présente la donation de Jacques Clauzel, riche de quelque 47 œuvres de ces vingt dernières années. Jacques Clauzel est passé par les Beaux-Arts de Paris au début des années 1960 et l'un des jalons de son parcours tient dans un long séjour, de 1965 à 1973, en Afrique de l'Ouest, où il se familiarise notamment avec la culture Dogon. Son travail pictural sur papier kraft, plus récent, en porte d'ailleurs la marque : la verticalité des constructions africaines qu'il a photographiées, et dont les imperfections embrassent la lumière, se retrouve dans la simplicité de ses configurations géométriques.



Armand Jalut. Another piece of lace (dub version)

La vitrine am, Paris
Du 2 décembre 2014 au 21 janvier 2015

Another piece of lace (dub version), troisième volet d'un cycle d'expositions initié par l'artiste contemporain Armand Jalut, réunit une série de peintures réalisées lors de son séjour de deux mois à Los Angeles. Organisée par l'Institut français, la résidence d'artistes *Paris Los Angeles/Flare* lui a permis de se confronter au marketing avide des grands du prêt-à-porter. Frappé par l'érotisme prégnant des images publicitaires et des techniques de production textile, Armand Jalut joue sur la suggestion entre motifs organiques, couleurs vives et froideur industrieuse.

Autour du dessin

Galerie Djeziri-Bonn, Paris
Du 12 décembre 2014 au 8 février 2015

Si c'est « autour du dessin » que tourne cette exposition, en présentant les travaux graphiques de treize artistes contemporains, cela tient notamment au fait qu'elle rapatrie en son sein nombre de questionnements liés à la pratique picturale que se posent leurs auteurs, dont la plupart s'affirment et sont reconnus en tant que peintres. Ces dessins peuvent s'inscrire dans un état de recherche directement lié à leur peinture : c'est ainsi chez Frédéric Bouffandeau ou Guillaume Moschini, dont les emplois respectifs d'une forme unique se retrouvent dans la construction de leurs tableaux. Comme dans l'œuvre de Marie-Claude Bugeaud, le glissement d'un médium à l'autre alimente leur travail par l'apport de nouveaux formats, de nouveaux outils. C'est le cas pour Soo Kyoung Lee, qui superpose un réseau graphique à des aplats colorés, en en révélant le caractère organique. Mais à voir les étonnantes figurations de papillons et les traits soufflés du rigoureux Daniel Dezeuze, le lien à ces déconstructions du tableau comme objet se distend, s'arrime à une périphérie. Deux œuvres de Michel Duport, toutes proches, évoquent « son propos de peintre » sur un mode hétérodoxe. Le blanc du papier y joue le rôle du plan du mur où ses volumes peints viennent d'usage trouver place, et leur dessin presque tremblé tranche avec la géométrie de ses volumes. Pour ces artistes se trouve dans le dessin matière à *dérégler* la part établie de leur pratique.



Frédéric Bouffandeau. *Sans titre*. 2012, aérosol sur papier, 3 dessins de 65 x 50 cm. Courtesy galerie Djeziri-Bonn, Paris.

Tom Laurent



(Rodion Romanovitch Raskolnikov)

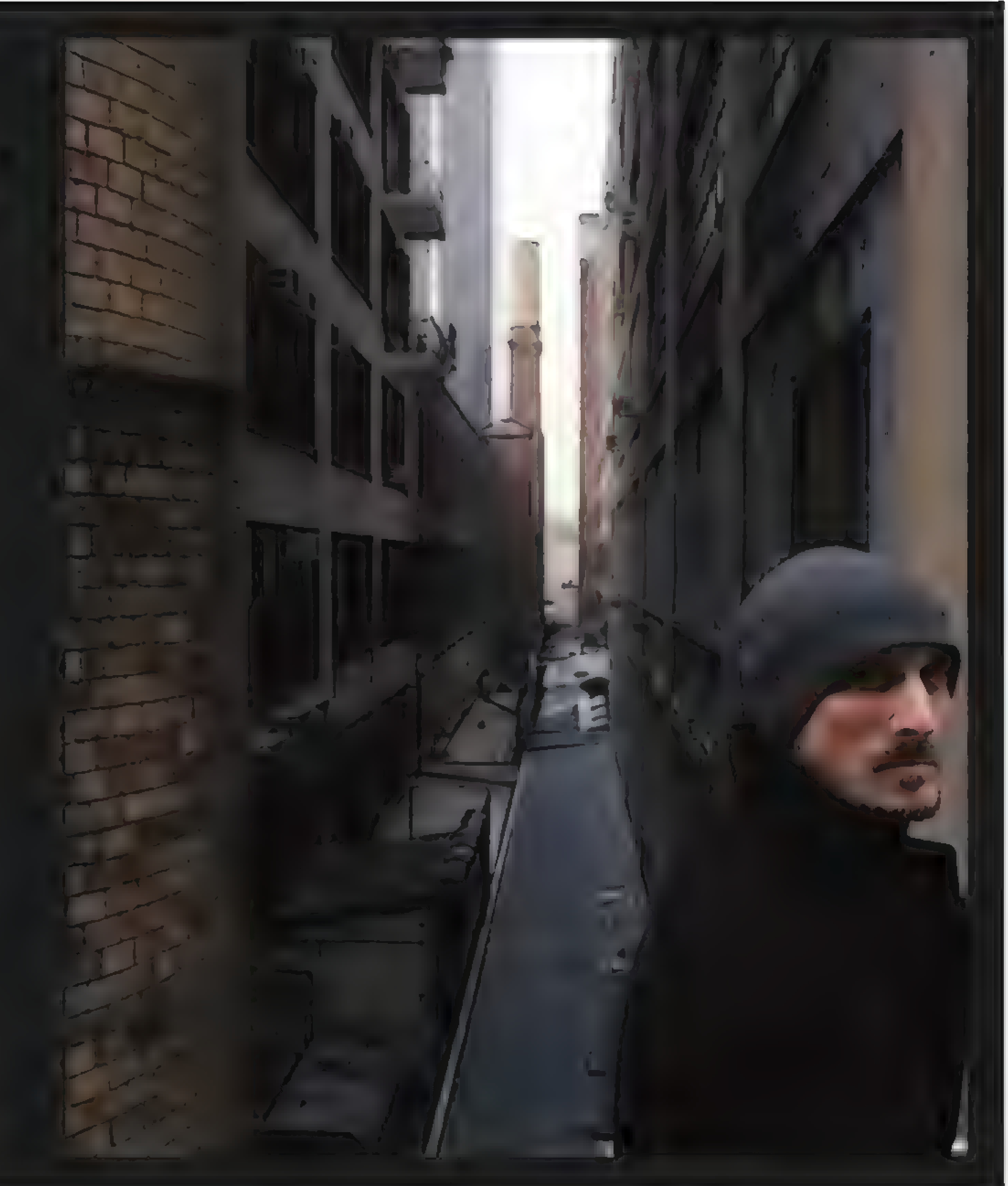
PHOTOGRAPHIES

MuMa - Le Havre
Musée d'art moderne André Malraux

6 décembre 2014
8 mars 2015



muma-lehavre.fr



ROUBAIX – LA PISCINE
8 novembre 2014 – 8 février 2015

Camille
CLAUDEL
au miroir d'un art nouveau

Roubaix
CIC Nord Ouest
RÉSEAU FERRÉ DE FRANCE



Hercule combattant les centaures. 1677, huile sur toile, 152 x 186,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Bon Boullogne (1649-1717). Un chef d'école au Grand Siècle

Musée Magnin, Dijon

Du 5 décembre 2014 au 5 mars 2015

Longtemps considéré comme un maître de second ordre que l'oubli de son art remettait à sa place, Bon Boullogne appartient à l'âge héroïque d'une famille d'artistes dans laquelle père, frères et sœurs peignaient. Il participe au chantier de Versailles, où lui est confié l'appartement des bains (détruit), une chambre de Trianon, une autre de la Ménagerie. Outre ce mécénat royal, Bon Boullogne se démarque comme véritable chef d'école –quelque vingt artistes d'importance se forment dans son atelier – mais aussi comme l'un des premiers peintres collectionnés de son vivant par des connaisseurs qui n'avaient de fortune que pour les artistes d'Italie. Si sa peinture religieuse a quasiment disparu dans la tourmente révolutionnaire – destructions comme erreurs d'attribution –, il n'est pas aisé de regrouper un corpus significatif sous son nom, tant il s'est ingénié durant sa carrière au pastiche, avouant à Dezallier d'Argenville être l'auteur de tel Poussin, piochant tantôt chez l'Albane tantôt chez Van Dyck sa manière particulière, douce, sereine et suspendue, copiant aussi bien Mignard que les maîtres de l'intimité hollandaise. Un œuvre diversifié où découvrir un moment d'art injustement inconnu.

Vincent Quéau

Chaouki Choukini. La Condition humaine. Sculptures, 1972-2014

Espace Claude Lemand, Paris

Du 14 janvier au 28 février 2015

À lire le Syrien Adonis, naturalisé libanais et émigré à Paris, rénover la langue arabe, c'est être « né exilé ». La sculpture de Chaouki Choukini, forgée depuis son village natal du Sud-Liban jusqu'aux Beaux-Arts de Paris, où il étudie à partir de 1967, passée ensuite par le Japon, cherche l'exil des formes. Et si pour Adonis encore, « une civilisation sans mythe est une machine », alors la modernité archétypale de Choukini semble pactiser avec cette pensée qui noue l'épopée de Gilgamesh aux grands écrits arabes de l'ère antéislamique et aux intériorisations soufies, en appelant la renaissance. Pour une part, notre temps s'incarne chez Choukini en figures de douleur : un *Cheval de Guernica*, un *Enfant de Gaza* ou une *Pietà* que certains commentateurs associent à un Liban blessé à mort. Mais dans l'épaisseur mate du bronze ou du bois, ces corps empêchés se prolongent en architectures, construites par plans et polies pour mieux se laisser pénétrer des rayonnements solaires. D'ailleurs, plusieurs de ses sculptures récentes évoquent des portes, dans lesquelles des embrasures seraient ménagées, laissant la lumière emprunter son chemin. Choukini sculpte le jour dans la nuit.

Tom Laurent



Le Cheval de Guernica. 2011, bronze original, 147 x 84 x 27 cm. Édition de 6. Courtesy galerie Claude Lemand, Paris.





Savann THAV

Vernissage le jeudi 29 janvier de 16 h à 21 h

Exposition du 29 janvier au 14 mars 2015

61, Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris

Tél. 01 42 66 62 86 – nichido@wanadoo.fr – www.nichido-garo.co.jp

Du mardi au samedi de 10 h 30 à 13 h et de 14 h à 18 h 30

GALERIE NICHIDO À PARIS • TOKYO • NAGOYA • FUKUOKA • MUSÉE DE KASAMA

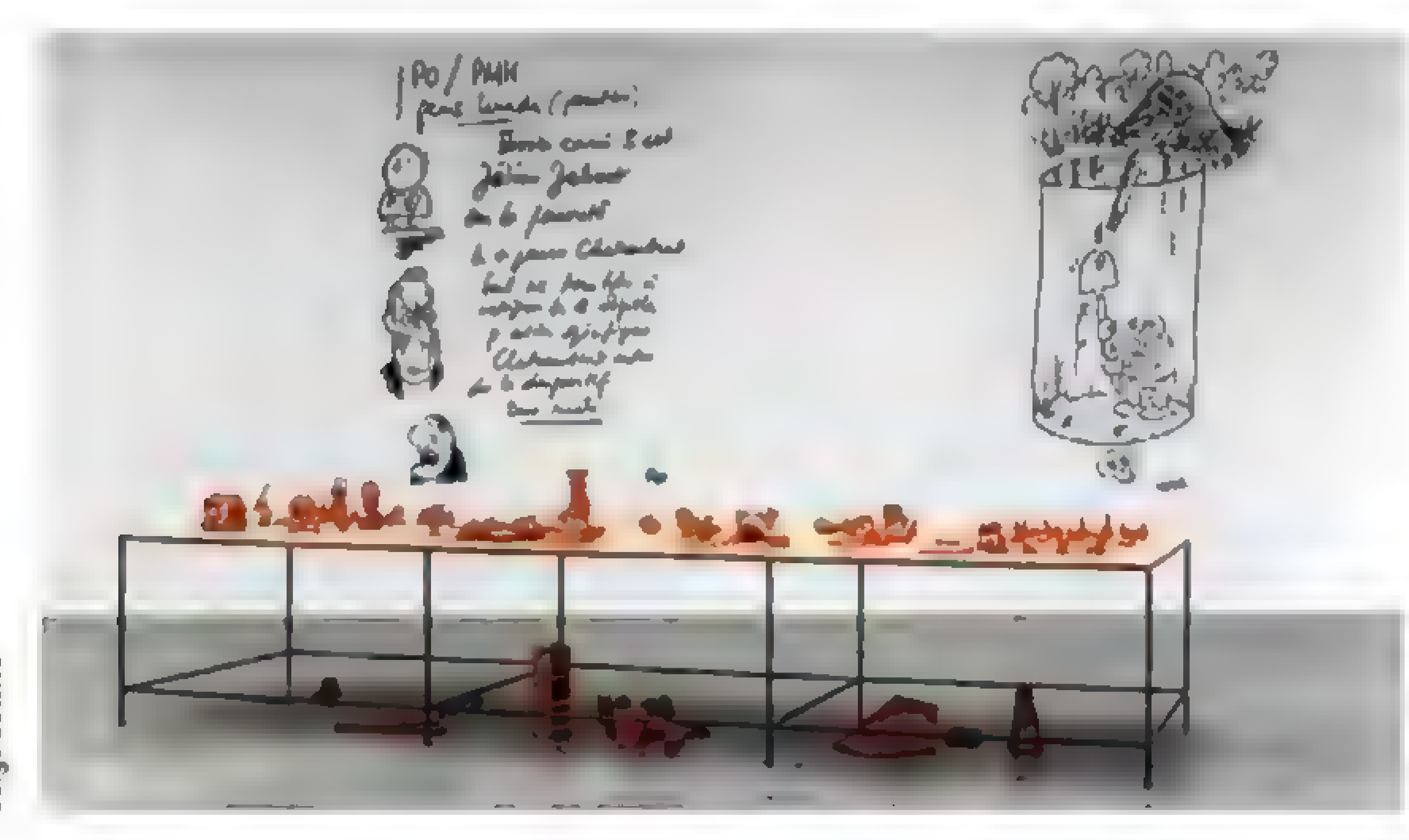

Alain Doret

Mécaniques du dessin

FRAC Limousin, Limoges

Du 21 novembre 2014 au 7 février 2015

Cette exposition, conçue à partir des fonds du FRAC et de l'Artothèque du Limousin, explore les pratiques graphiques d'une trentaine d'artistes contemporains. Le dessin y est le véhicule d'investigations multiples, qui outrepassent souvent la définition matérielle orthodoxe du genre : les écran de soie de Bernard Moninot se déploient dans l'espace par plans, Guillaume Pinard passe par l'emploi de la sérigraphie, quand Loïc Raguénès rapatrie les trames de l'image imprimée dans quatre dessins réalisés à la main. Dessins délégués, réalisés à plusieurs, industriellement ou en volume, travaux graphiques de sculpteurs, d'architectes ou de peintres : l'ensemble présenté indique un médium ouvert, un champ d'expérimentation.


Jorge Satorre

Celemania

FRAC des Pays de la Loire, Carquefou

Du 27 novembre 2014 au 1er février 2015

Dans le bâtiment silencieux du FRAC, six artistes mexicains ont réfléchi, élaboré des projets et produit des œuvres pendant trois mois, qu'ils exposent actuellement. Ils créent chacun un art qui leur est propre mais avec des origines communes, des sensibilités analogues. Ainsi, Jorge Satorre a demandé à des membres de son entourage de retrouver un objet symbolique de leur passé, sculpté par ses soins en terre cuite. Il constitue de la sorte une collection d'objets et de formes qui représentent chacun des traces de vies. Le fragment ou le souvenir est un thème récurrent dans le travail de ces artistes, à l'image de la caméra intacte du journaliste qui a filmé jusqu'à sa mort la tragédie de Celemania.


Tahiti II ou Fenêtre à Tahiti. 1936, gouache sur toile. Donation Henri Matisse, 1952. Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis.

Tisser Matisse

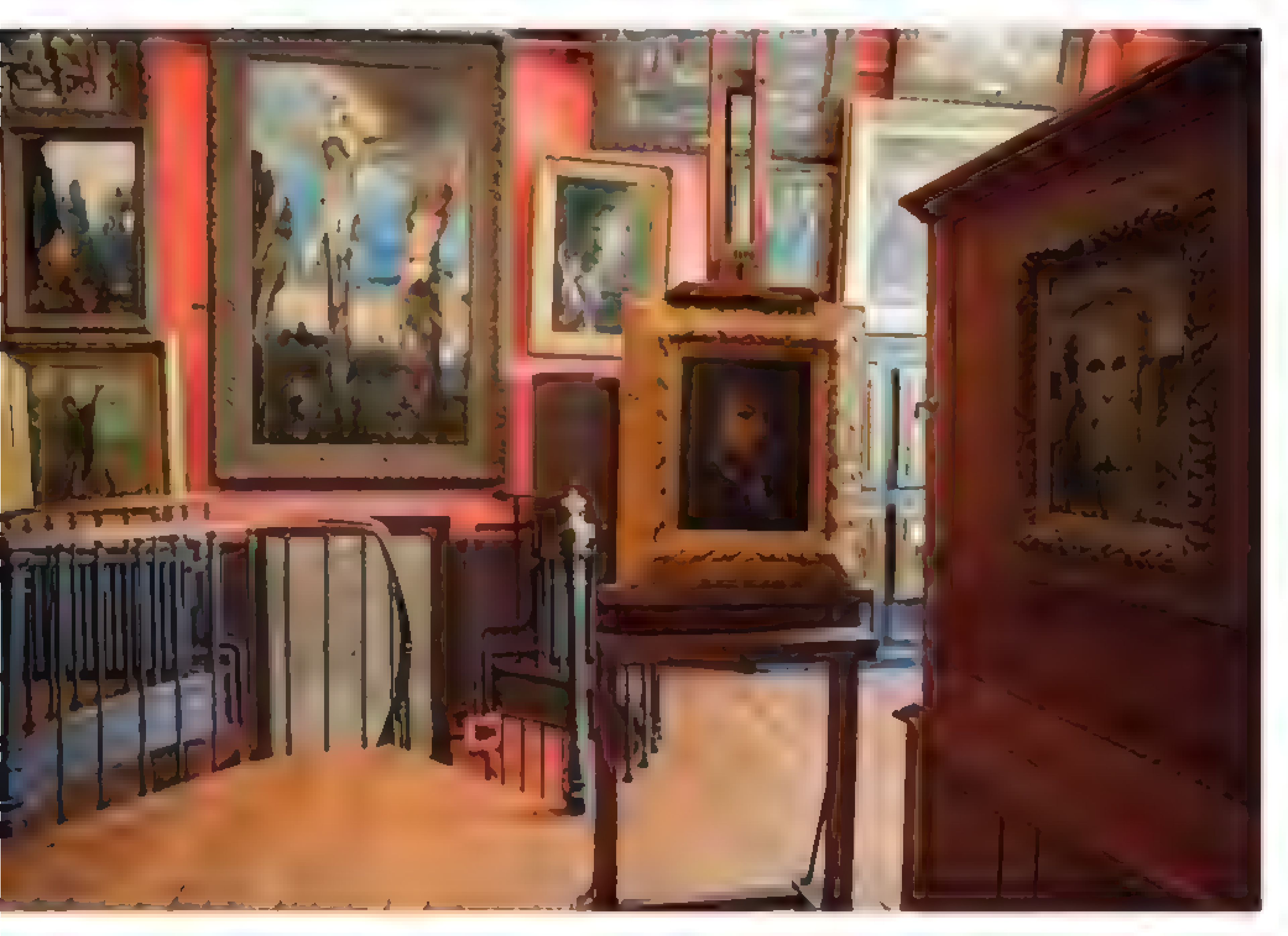
Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis

Du 15 novembre 2014 au 8 mars 2015

Interrogé sur la place qu'a pu prendre la tapisserie dans l'œuvre du maître, Patrice Deparpe, co-commissaire de l'exposition et nouveau directeur du musée Matisse du Cateau-Cambrésis, répond avec lucidité : « C'est une pratique qui reste un peu à part. » Et pourtant, la tapisserie sourd comme un horizon d'attente dans beaucoup de travaux matissiens : le dessin préparatoire d'*Intérieur aux aubergines*, présent ici, fut ainsi conçu comme une tapisserie, quand l'artiste comprenait ce médium comme une voie possible vers « un espace délimité », opposant sa planéité à l'espace perspectif classique. Cependant, du regard sur le potentiel décoratif de la tapisserie à la réalisation effective, un nombre important d'étapes s'imposèrent, dont celle de la délégation aux liciers, et donc d'une possibilité d'interprétation, que Matisse vécut avec crainte. Au final, les tapisseries d'après Matisse sont rares et plusieurs d'entre elles sont considérées comme des échecs par l'artiste lui-même, ce dont l'exposition fait part. Mais lire son œuvre à l'aune de ce désir contrarié permet de rentrer plus avant dans son processus de création. C'est là l'intérêt fondamental de *Tisser Matisse*, qui rappelle par l'éclairage inédit qu'elle offre la dernière grande exposition de Patrice Deparpe au même endroit à propos des papiers découpés, qui lui a valu les sollicitations d'institutions telles que la Tate Modern ou le MoMa.

Tom Laurent

Rénovation et extension du musée Gustave Moreau
Musée national Gustave Moreau, Paris
À partir du 22 janvier 2015


Vue de l'atelier de Gustave Moreau avec deux autoportraits de l'artiste, 3e étage. Musée Gustave Moreau, Paris.

Se replonger dans la Belle Époque le temps d'une visite, c'est l'expérience que propose le musée Gustave Moreau rénové. C'est au 14, rue de La Rochefoucauld que ce retour dans le passé aura lieu, l'adresse de l'artiste, mais aussi de l'homme. Respect est le point focal de cette rénovation-extension du cabinet de l'artiste, n'ayant connu aucune altération. Respect des désidératas de Gustave Moreau, qui, avant de disparaître, avait laissé des consignes précises quant à l'avenir de sa collection. Avec, comme instigateur de ce projet, le ministère de la Culture et de la Communication et son plan musée 2011-2014, les salles du rez-de-chaussée ont retrouvé leur état originel, les espaces ont été étendus et réaménagés, et un cabinet d'arts graphiques destiné aux chercheurs et conservateurs a été créé. Ainsi, cette maison-atelier-musée, à la fois lieu de vie, de travail et de création, tend à devenir un espace de référence pour les professionnels, tout en séduisant un grand public par l'éclectisme de ses collections proposées indirectement par Gustave Moreau. « Garder et ordonner » sont les maîtres mots souhaités par l'artiste, dont on retrouvera 15 000 de ses œuvres, au cœur des 25 000 proposées.

Déborah Gutmann

Nêtre
Plateforme, Paris
Du 9 au 25 janvier 2015

Questionnant le thème de la naissance, cette exposition collective est née d'une proposition de l'actif collectif Körper. Y sont présentées les œuvres des cinq jeunes membres (Klervi Bourseul, Julie Laignel, Cedric Le Corf, Maël Nozahic, Arnaud Rochard) mais également celles de cinq invités (Romain Bernini, Kosta Kulundzic, Justin Lépany, Bruno Peinado et Mathilde Porée). Issues de techniques et d'esthétiques diverses (gravures, peintures, sculptures, vidéos, photographies, installations), les œuvres rassemblées interrogent l'ambivalence de la notion de naissance. Ambivalence qui associe, par-delà le bien et le mal, les pulsions humaines : entre destruction et création, mort et vie.


Bruno Peinado. *Sans titre, Big Bang*. 2006, résine polyuréthane, 7 x 7 x 7 cm. Ed. N° EA 2/4. Courtesy galerie Loevenbruck, Paris.



Arnaud Rochard. *Le Nid*. 2014, bois gravé, diptyque, 2 fois 50 x 70 cm.

D'étonnantes visions, tantôt intimistes et autobiographiques, tantôt nourries de traditions mythologiques ou religieuses s'y font jour. Tout commence par un bing bang miniature épinglé sur un mur. Et puis vous traversez des jungles à la faune menaçante, vous vous perdez sur la route du retour aux origines, vous découvrez des mondes-plasmatiques-à-éclosions-magiques où les règnes du vivant s'interpénètrent, vous rencontrez des madones maternant dans les nues et des Vénus fécondantes, portant l'infini ou dévorant leur progéniture. Tout finira par une plongée dans une grotte philosophique. *Nêtre ?* C'est enfanter la connaissance et accoucher de soi-même.

Amélie Adamo



Perahim. La Parade sauvage
Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg
Du 15 novembre 2014 au 8 mars 2015


La Mitrailleuse, 1932, huile sur toile, 65 x 50 cm. Collection particulière.

À travers plus de 150 œuvres et de nombreux documents, cette rétrospective dresse le portrait de Jules Perahim, tenant de l'avant-garde roumaine aussi prolixe – il fut peintre, dessinateur de presse, illustrateur de recueils de poésie et de livres pour enfants, et scénographe – que rare, en raison de la disparition de nombre de ses productions. En 1930, Perahim n'a que 16 ans lorsqu'il publie ses premiers dessins dans la revue roumaine d'obédience surréaliste *Unu*, qui lui permet d'entrer en contact avec des intellectuels, poètes et artistes actifs dans son pays natal, dont Ghérasim Luca, Aurel Baranga et Geo Bogza. Souvent associés à un surréalisme avant la lettre, l'abondance de paysages oniriques, les figures hybrides et les scènes absurdes de ses dessins traduisent également son engagement critique. Quittant la Roumanie lors de la prise de pouvoir de Ceausescu, Perahim s'attache à la France et y développe des activités de scénographe. Peu de témoignages matériels de ces premières années sur le sol français nous sont parvenus : l'exposition présente des reproductions de masques de théâtre, quand les œuvres restées en Roumanie ont, pour la plupart, été détruites. Plus tard, dans les années 1970, au cours de ses déplacements entre Europe et Afrique australe, Perahim va également affirmer son talent de coloriste.


Ghérasim Luca, 1933, crayon sur papier, 16,5 x 11,5 cm. Collection particulière.

Marie Maurice

Le Temps des collections III
Musées de Rouen
Vladimir Skoda
Musée Le Secq des Tournelles, Rouen
Du 27 novembre 2014 au 18 mai 2015

Sylvain Amic, directeur des musées de Rouen, a fait appel à Laure Adler pour imaginer une mise en scène des collections rouennaises. La journaliste a choisi de mettre à l'honneur le désir féminin en choisissant pour thème la tentation et l'effroi. Le parcours de cette manifestation suit une logique chronologique depuis la Haute Renaissance jusqu'à la création contemporaine. Au musée des Beaux-Arts sont exposées des peintures datées du XVIIe siècle d'Adrien Sacquespée, l'œuvre symboliste de Charles Maurin et celle de l'artiste post-cubiste Hodé. Pour la première année, la ferronnerie de Le Secq des Tournelles est mise à contribution et reçoit une vingtaine d'œuvres de Vladimir Skoda, sculpteur tchèque installé en France depuis 1964. Il est l'un des rares artistes contemporains à forger le fer ou l'acier. L'exposition vise à construire un dialogue entre les œuvres de Vladimir Skoda et les pièces déjà présentes dans la ferronnerie. Depuis 1980, l'artiste travaille et expérimente la matière dans une démarche de physicien et d'alchimiste, pour en extraire la poésie.

Camille Pasdeloup


Vladimir Skoda, *Hommage à Foucault II*, 1994-1995, acier inox poli miroir, Ø 90 cm, acier peint noir, Ø 23 cm, mécanismes de balancement.

ART PARIS ART FAIR

Grand Palais
26-29 mars 2015
Singapour & l'Asie du Sud-Est à l'honneur
www.artparis.com

Art moderne + contemporain + design 10 Chancery Lane Gallery (Hong Kong) | 1st.IKON (Séoul, Kyeonggi-do) * | 313 Art Project (Séoul) | 55Bellechasse (Paris) * | Art & Space Gallery (Munich) * | A. Galerie (Paris) | A2Z Art Gallery (Paris) | AD Galerie (Montpellier) | Adler Subhashok Gallery (Bangkok) | Galerie ALB - Anouk Le Bourdiec (Paris) | Allegra Nomad Gallery (Bucarest) * | Ambacher Contemporary (Munich) * | Analix Forever (Genève) | Galerie Andres Thalmann (Zürich) * | Archiraar Gallery (Bruxelles) * | Art Plural Gallery (Singapour) * | Art Seasons Gallery (Singapour) * | Galerie Arts d'Australie • Stéphane Jacob (Paris) | Galerie Cédric Bacqueville (Lille) * | Helene Bailly Gallery (Paris) | Galerie Géraldine Banier (Paris) | Baraudou:Schriqui Galerie (Paris) * | baudoin lebon (Paris) | Beautiful Asset Art Project (Beijing) | Galerie Albert Benamou - Véronique Maxé - GZ (Paris) * | Galerie Renate Bender (Munich) * | Bernard Chauveau / Le Néant Editeur (Suresnes) * | Galerie Berthet-Aittouarès (Paris) | Galerie Andreas Binder (Munich) * | Galerie Binôme (Paris) * | Boesso Art Gallery (Bolzano) | Bogéna Galerie (Saint-Paul-de-Vence) | Galerie Boisserée (Cologne) * | Galerie Jean Brolly (Paris) | Nadja Brykina Gallery (Zürich) | Camara Oscura Galeria de Arte (Madrid) * | Caroline Smulders - ILoveMyJob (Paris) | Carpenters Workshop Gallery (Londres, Paris) *| Galerie Pierre-Alain Challier (Paris) * | Chan Hampe Galleries (Singapour) * | Galerie Charlot (Paris) | Galerie Christopher Gerber (Lausanne) * | Circle Culture Gallery (Berlin) * | Galerie Claude Bernard (Paris) | Galerie D.X (Bordeaux) * | Galerie Da-End (Paris) | De Buck Gallery (New York) * | De Primi Fine Art (Lugano) * | Dock Sud (Sète, Beijing) | Duplex100m2 & L'Agence à Paris (Paris, Sarajevo) | Eduardo Secci Contemporary (Florence, Pietrasanta) | Galerie Jacques Elbaz (Paris) * | Element Art Space (Singapour) * | Galerie Estace (paris) * | Feizi Gallery (Bruxelles) * | Galerie Les Filles du Calvaire (Paris) | Flatland Gallery (Amsterdam) | Flowers Gallery (Londres, New York) * | Galerie L'Inlassable (Paris) * | Galerie NeC nilsson et chiglien (Paris) | Galerie Seine 51 (Paris) * | Gallery Shchukin (Paris, New York) * | Galerie Claire Gastaud (Clermont-Ferrand) | gimpel & müller (Paris, Londres) | Galerie Bertrand Grimont (Paris) | Galerie Heinzer Reszler (Lausanne) * | Galerie Thessa Herold (Paris) | Galerie Ernst Hilger (Vienne) | Galerie Houg (Paris) * | Huberty-Breyne Gallery · Petits Papiers (Bruxelles, Paris) | ifa gallery (Bruxelles, Shanghai) | Ilan Engel Gallery (Paris) | Galerie Insula (Paris) * | Intersections (Singapour) * | IPreciation (Singapour) * | Galerie Catherine Issert (Saint-Paul-de-Vence) | Galerie Pascal Janssens (Gand) | Jo van de Loo (Munich) * | Krampf Gallery (Istanbul) * | Galerie L.J. (Paris) * | Galerie L'Eclaireur (Saint-Ouen, Paris) | Galerie La Ligne (Zürich) | Galerie Lahumière (Paris) | Galerie Alexis Lartigue (Paris) | Galerie Claude Lemand (Paris) | Galerie Françoise Livinec (Paris, Huelgoat) | Loft Art Gallery (Casablanca) * | Galerie Maria Lund (Paris) * | Kálmán Makláry Fine Arts (Budapest) | Primo Marella Gallery (Milan) * | Galerie Martel (Paris) * | Mario Mauroner Contemporary Art (Vienne, Salzbourg) | Galerie Frédéric Moisan (Paris) | Galerie Lélia Mordoch (Paris, Miami) | Galerie Najuma (Marseille) * | NAMEGALLERY (St. Petersbourg) | Galerie Nicolas Hugo (Paris) * | NK Gallery (Brasschaat) | Galerie Nathalie Obadia, Paris / Bruxelles (Paris, Bruxelles) | ON/gallery (Beijing, Sheung Wan, Hong Kong) | Galerie Oniris - Florent Paumelle (Rennes) |Galerie Paris-Beijing (Paris, Beijing, Bruxelles) | Galerie Pascaline Mulliez (Paris) | Galerie des petits carreaux (Paris) * | Pièce Unique (Paris) | Galerie Placido (Paris) | Plutschow Gallery (Zürich) * | Podbielski Contemporary (Berlin) * | Galerie Polad-Hardouin (Paris) * | Progettoarte elm (Milan) * | Galerie Rabouan Moussion (Paris) | Rebecca Hossack Art Gallery (London, New York) * | J. P. Ritsch-Fisch Galerie (Strasbourg) | Galerie Rivière / Faiveley (Paris) * | Sanatorium (Istanbul) * | Sarah Myerscough Gallery (Londres) | School gallery (Paris) * | Mimmo Scognamiglio Artecontemporanea (Milan) | Galerie Véronique Smagghe (Paris) | Spazio Nuovo Contemporary Art (Rome) * | Sundaram Tagore Gallery (Singapour) * | Luca Tommasi Arte Contemporanea (Milan) * | Galerie Tanit (Munich, Beyrouth) * | Galerie Daniel Templon (Paris, Bruxelles) | TJ Boulting (Londres) * | Galerie Patrice Trigano (Paris) | Galerie Tristan (Issy-Les-Moulineaux) | UN-SPACED (Paris) | Galerie Pascal Vanhoecke (Cachan) * | Sabine Vazieux (Paris) * | Galerie Michel Vidal (Paris) * | Galerie Vieille du Temple - Marie Hélène de La Forest Divonne (Paris) | Galerie Olivier Waltman (Paris, Miami) | Yeo Workshop (Singapour) * | Espace Meyer Zafra (Paris) | Galerie Ziegler (Zürich) *| Jankossen Contemporary, (Bâle, New York)*

Liste des galeries au 18 décembre 2014 | * nouveau participant










Cherchez l'erreur
Institut des cultures d'Islam, Paris
Du 15 janvier au 19 avril 2015

Questions à Michket Krifa, commissaire de l'exposition

Tom Laurent | Dans quel esprit avez-vous conçu l'exposition *Cherchez l'erreur ?* Comment avez-vous opéré votre sélection d'artistes et d'œuvres ?

Michket Krifa | C'est durant l'été 2014 que s'est développé le projet et en même temps ma réflexion sur la manière d'aborder un projet artistique sur le Moyen-Orient et le monde arabe à ce moment précis. Il est difficile de faire abstraction de l'actualité quand on travaille sur cette région, et notamment dans le domaine de l'art visuel et de l'art contemporain. C'était une période de doute. Comment aborder la création et le regard esthétique au moment où on ne parlait que de destruction et où la laideur du monde frappait quotidiennement à notre porte. Je me demandais comment après avoir enfin osé rêver à de meilleurs lendemains les populations de nombre de ces pays avaient sombré dans le pire des cauchemars. C'est de là qu'est venue l'expression « cherchez l'erreur »... Comment l'espoir suscité par le soulèvement de millions de jeunes en quête de citoyenneté, de justice et de paix a tourné au drame. Les chaos engendrés par les guerres en Syrie, en Irak, en Libye, dans les territoires palestiniens, sans compter la menace d'une guerre qui pèse sur les pays périphériques : Liban, Iran... Ces pays n'ont cessé de vivre dans la hantise des guerres et des conflits depuis leur indépendance et les populations ont dû subir cette situation, qui est devenue partie intégrante de leur vie. Ils ont dû amadouer et apprivoiser cet état d'exception, cette aberration. La guerre s'est introduite partout dans leur intimité et dans leur quotidien et elle fait partie de leur paysage mental... C'est comme ça que le projet s'est développé. Peu à peu, j'ai trouvé intéressant de montrer le regard des femmes à ce sujet.



Gohar Dashti. Série *Today's life and war*. 2008, photographie, 70 x 105 cm. Courtesy de l'artiste et White Projects, Paris.

TL | Comment les six artistes de l'exposition montrent-elles cette opposition entre conflits et vie quotidienne ?

MK | Elles n'abordent pas frontalement la violence, mais elles la détournent. C'est en essayant d'avoir les gestes de tous les jours, dans leurs activités et leur intimité, qu'elles se confrontent à la violence engendrée par les conflits. Elle accapare l'espace mental et physique. Ces artistes ont décidé de la domestiquer, de la détourner, d'en faire ressortir le caractère absurde et de dénoncer cette culture mortifère qui tente de s'imposer. Pour elles, garder et sauver une forme de banalité et de ritualisation des gestes du quotidien est une forme de résistance à la destruction et un hymne à la vie. Dans leurs œuvres, la guerre ou les éléments qui peuvent la symboliser sont dénoncés par la juxtaposition puissante de la représentation, la réinterprétation et le détournement des objets du quotidien et de certains mythes et stéréotypes culturels.



Zoulikha Bouabdellah. *Les Couteaux*. 2013, six couteaux artisanaux, dimensions variables. Courtesy de l'artiste et galerie Sabrina Amrany, Madrid.

UN ÉVÉNEMENT UNIQUE
À L'INSTITUT DU MONDE ARABE

LE MAROC CONTEMPORAIN

15 OCTOBRE 2014
— 25 JANVIER 2015

PROLONGATION
JUSQU'AU 1er MARS 2015

En lien avec l'exposition « Le Maroc médiéval » au Louvre.



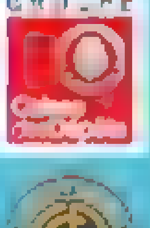


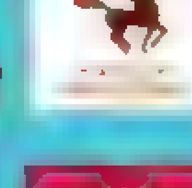


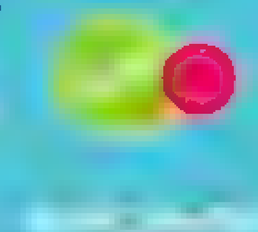

1, rue des Fossés Saint-Bernard
Place Mohammed V
75005 Paris
billetterie IMA-FNAC
www.imarabe.org

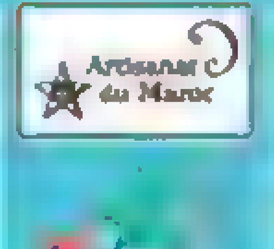














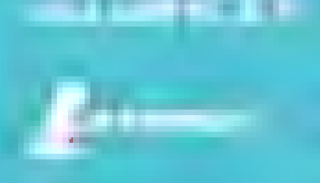
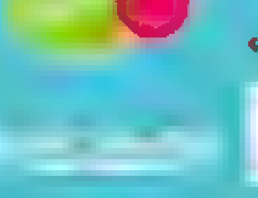






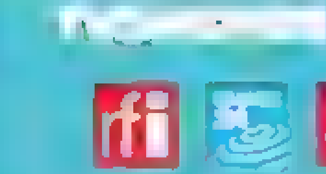


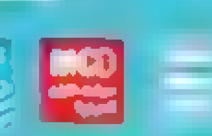










Savann Thav
Galerie Nichido, Paris
Du 29 janvier au 7 mars 2015

Le peintre contemporain Savann Thav appréhende l'art comme une thérapie, un rituel de purification de ses années vécues dans son pays natal, le Cambodge, hanté par la guerre et la souffrance. Au sein de sa réflexion artistique, il se meut dans un entre-deux, entre l'Asie et l'Occident, entre l'estampe et la peinture abstraite.

Bien que résolument abstraite, l'œuvre de Savann Thav s'inspire de la nature qui l'environne, la représente, la mélange et la colore. La galerie Nichido à Paris expose actuellement des tableaux de cet artiste de l'hybride : ce sont systématiquement trois couleurs et leurs nuances, qui sont déposées sur la toile dans une gestuelle particulière. Il tente, par la peinture, de représenter une perception. Dans son essai *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Kandinsky expliquait à propos de la sémantique : « D'une part, le mot comporte un sens direct, utilitaire, concret, brut, servant à simplement dénommer l'objet; d'autre part, il possède un sens abstrait, intérieur, parlant à l'âme. Cette ambivalence entre une réalité «extérieure», matérielle, et une sphère « intérieure », spirituelle, illustre en même temps deux facettes de l'expérience humaine ». Cette description du « mot » apparaît comme une mise en abyme de l'abstraction et de son aspect pluriel. Ainsi, dans les œuvres de Savann Thav, les dualités sont constamment mises en tension : des formes végétales restent suggérées dans l'abstraction, instaurant une vision double. Ce que tente au final le Cambodgien, c'est une conciliation entre un espace intérieur et la représentation de la nature, conjuguant les traditions abstraites occidentales et asiatiques.

Adrien Couanet

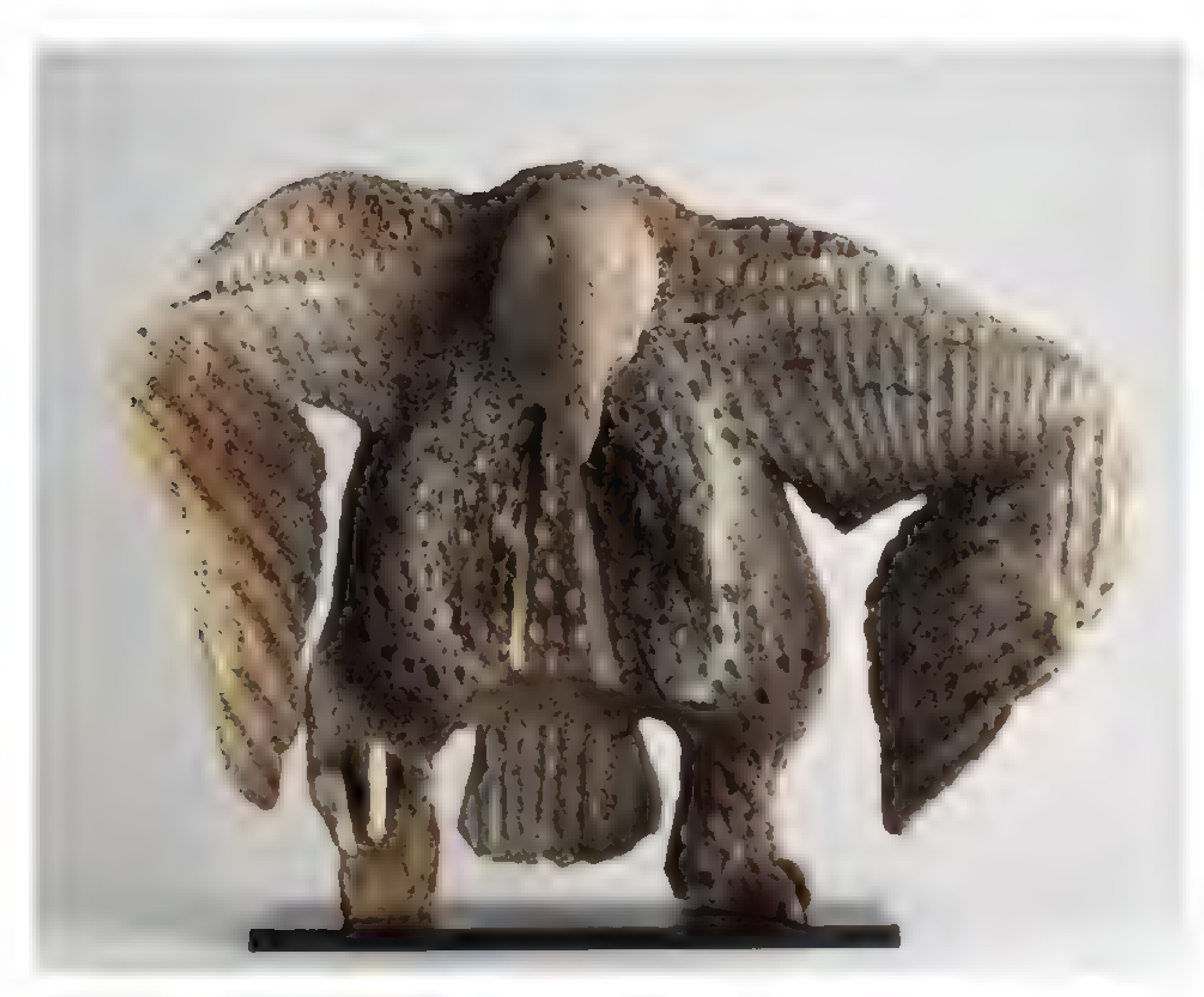


Sans titre, 2014, huile sur toile, 100 x 80 cm.



Sans titre, 2014, huile sur toile, 100 x 80 cm.

Ouverture du musée des Confluences à Lyon
À partir du 20 décembre 2014



Ammonite placenticeras meeki, Crétacé. Canada. Musée des Confluences, salle « Origines ».

Articulant des collections multiples autour d'un projet scientifique fort, un musée d'un type nouveau vient d'ouvrir à Lyon.

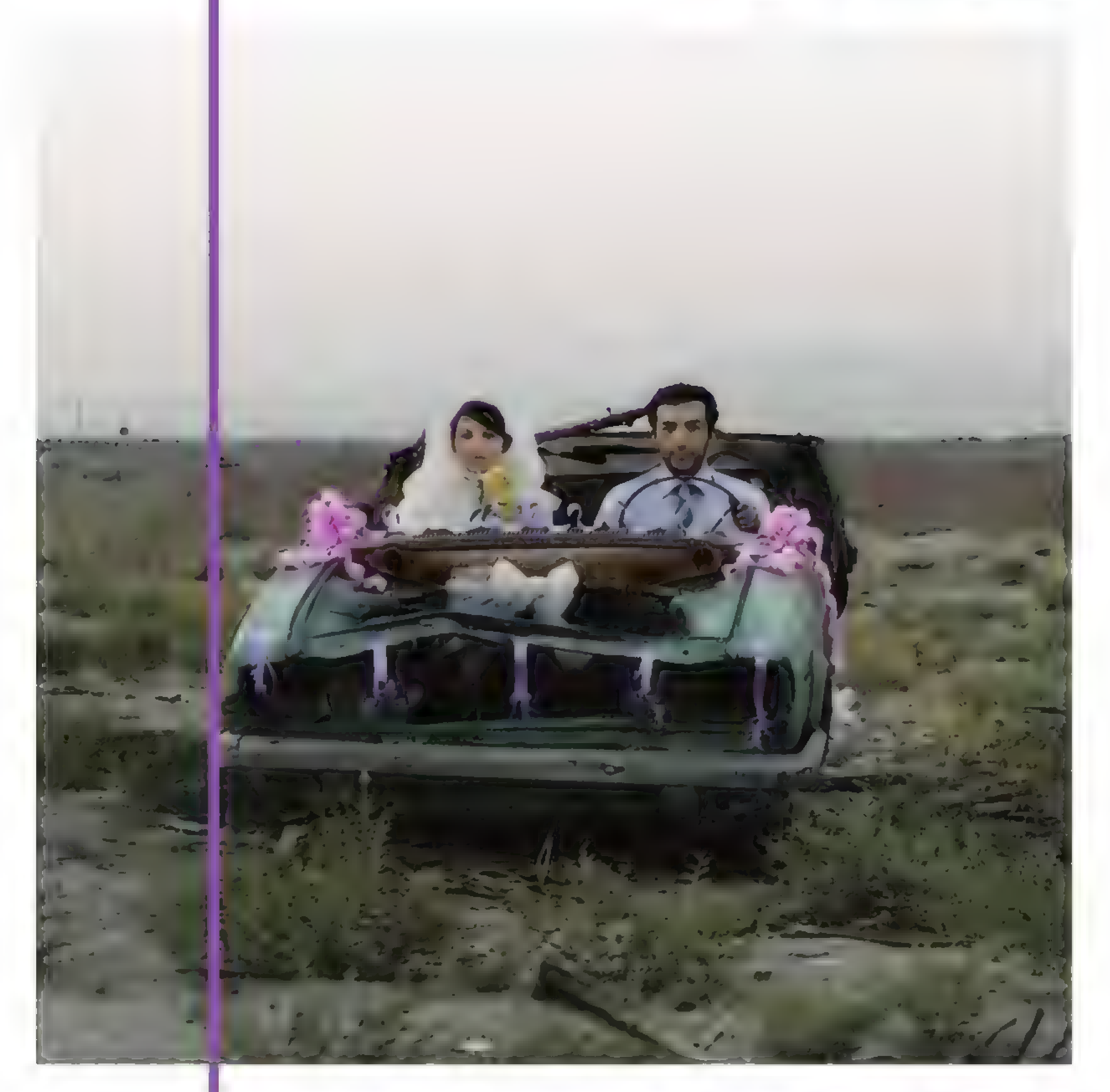
Qu'on le trouve déconcertant ou novateur, le musée des Confluences, inauguré le 20 décembre à Lyon, sera en tout cas jugé ambitieux. Dominant le point où Rhône et Saône se rejoignent, cet édifice, entre la navette spatiale et le monstre préhistorique, est d'abord un tour de force d'architecture déconstructiviste. C'est là qu'ont été rassemblées les collections d'un musée des techniques, les fonds ethnographiques lyonnais ainsi que le muséum d'histoire naturelle. Soit des milliers d'objets racontant l'homme et sa place dans la nature à travers d'élégantes scénographies : « Origines », « Espèces », « Sociétés » et « Éternités ». Et ce sans choisir entre sciences « sociales » et « dures », ou entre le discours rationaliste et les cosmogonies. D'où une mise en scène de la place mineure de l'homme dans l'évolution de notre planète comme de celle de la culture occidentale au milieu de milliers d'autres. Dans ces salles, le propos sur le big bang et l'étude des météorites dit l'origine du monde, mais des œuvres sacrées inuits le font tout autant. De même que des galeries d'animaux naturalisés et des instruments de mesure révèlent un certain rapport à la nature, ni plus ni moins que des masques rituels baoulés, placés en regard. Ressuscitant l'esprit encyclopédiste, l'ensemble diversifie donc nos logiques de compréhension et met les préjugés à l'épreuve. Pour autant, l'impression de cabinet de curiosités n'est pas toujours évitée et les disciplines et les objets sont parfois plus juxtaposés que dialoguant. Ni muséum d'histoire naturelle ni espace ethnographique, le musée est en effet un peu tout cela à la fois. Surtout, l'insistance sur les confluences laisse de côté la part des conflits qui animent le monde. Dans ce vaste récit, quid de l'influence des techniques modernes, ici magnifiées au même titre que la faune et la flore qu'elles ont détruites ? Et pourquoi avoir écarté l'histoire des rapports de force entre des peuples présentés là dans une paisible cohabitation ? Il en va d'une forme d'irénisme dans ce lieu pourtant spectaculaire et prometteur.

Ulysse Baratin



Vue du musée des Confluences, Lyon, juin 2014.





15 JANVIER
19 AVRIL 2015

Cherchez l'erreur

EXPO

SHADI GHADIRIAN • ZOULIKHA BOUABDELLAH
TANYA HABJOUQA • NERMINE HAMMAM
RAEDA SAADEH • GOHAR DASHTI

ÉVÉNEMENTS

LIBERTÉ EST UN MOT FÉMININ
du 27 au 31 janvier 2015

RÉSISTANCE EST UN MOT FÉMININ
du 10 au 14 février 2015

LE FÉMININ EN QUESTION
du 17 au 21 mars 2015

AVEC AUSSI LES RENDEZ-VOUS JEUNE PUBLIC,
LES ATELIERS ET LES VISITES GUIDÉES...

INSTITUT DES CULTURES D'ISLAM

ICI Goutte d'Or
56, rue Stéphenson • Paris 18e

ICI Léon
19, rue Léon • Paris 18e

www.ici.paris.fr

MAIRIE DE PARIS











Entre Goltzius et Van Gogh. Dessins et tableaux de la Fondation P. et N. de Boer

Fondation Custodia, Paris

Du 13 décembre 2014 au 8 mars 2015

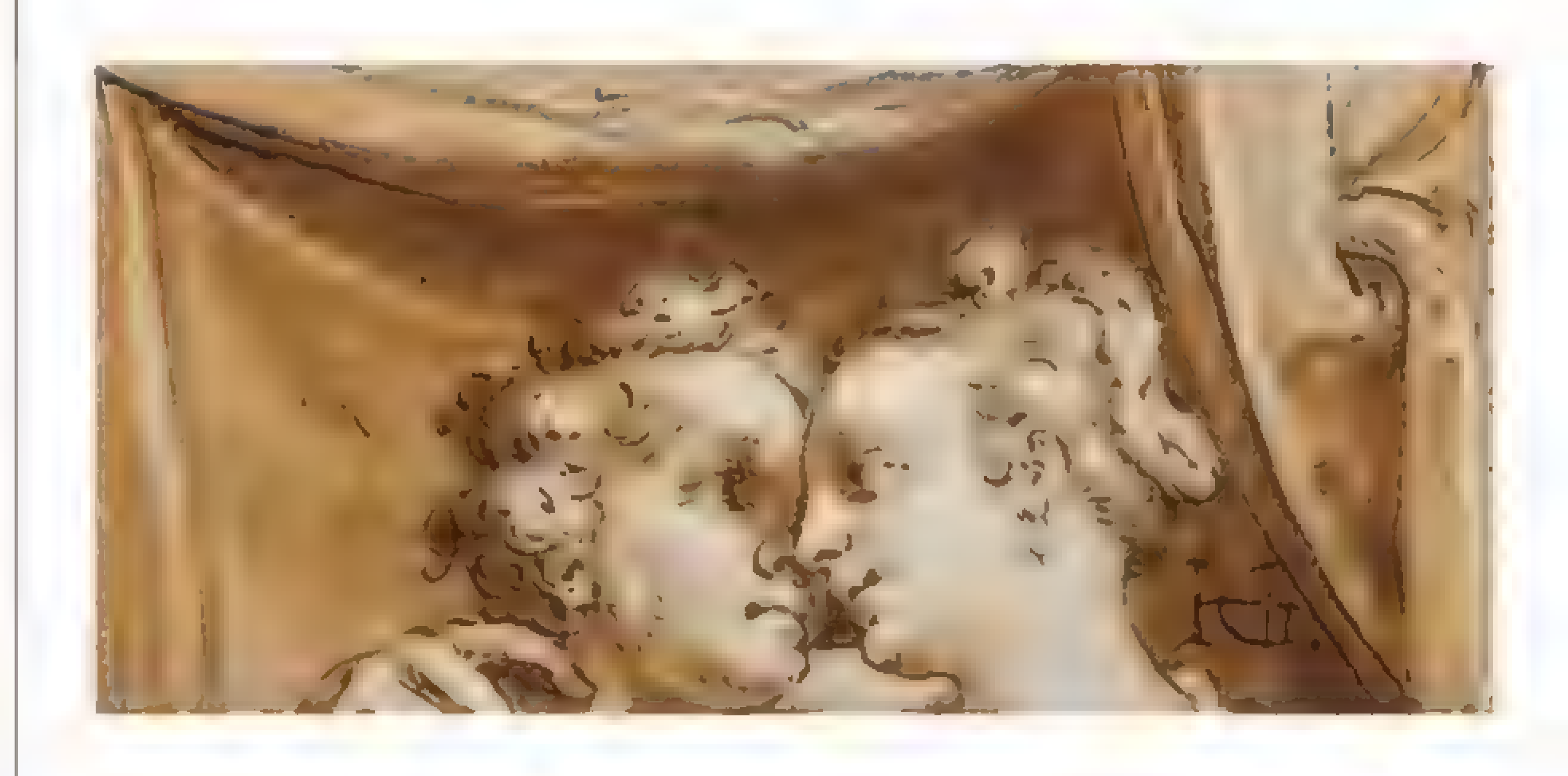
La Fondation Custodia célèbre le 50e anniversaire de la Fondation amstellodamoise Piet et Nellie de Boer, avec la présentation de près d'une centaine de dessins hollandais des XVIe et XVIIe siècles, et d'une vingtaine de tableaux issus de la collection constituée au début du XXe.

Vincent van Gogh. *Worn out.* 1881, graphite, plume et encre noire, aquarelle opaque, 23,4 x 31,2 cm.

Piet de Boer (1896-1974), collectionneur et contemporain de Frits Lugt – père de la Fondation Custodia –, devient marchand d'art en 1922. Il crée la Fondation de Boer en 1964 à la mort de son épouse, Nellie, avec laquelle il avait rassemblé la collection. Si la prédilection des deux amateurs ne s'était pas exclusivement portée sur l'achat d'œuvres hollandaises à l'origine, les pièces des écoles italienne et française de la collection furent dispersées lors d'une vente Christie's à Londres en 1995, suite à des difficultés financières. La sélection finalement présentée dans les salles de la Fondation Custodia est à l'image du goût raffiné et singulier propre aux époux-amateurs de Boer : une préférence incontestée pour le dessin représenté par un ensemble de feuilles en parfaite condition, chacune évoquant les grands thèmes de l'art hollandais avec une originalité et une diversité caractéristiques. *Maison délabrée*, paysages, *Tête de veau écorchée*, les aquarelles sont nombreuses et délicates ; les scènes de genre, portraits, natures mortes et autres scènes historiées religieuses ou mythologiques se distinguent tant par leur finesse que leur inventivité. Les amateurs de Van Gogh se réjouiront d'apprendre qu'une salle entière lui est dévolue, tableaux et dessins datant des années 1880, uniques témoignages du XIXe siècle hollandais dans l'exposition puisque la collection se concentre presque essentiellement sur les périodes des XVIe et XVIIe siècles.

Guide précieux, le petit livret distribué à l'entrée constitue en outre un témoignage des redécouvertes scientifiques réalisées à l'occasion de l'exposition. Le catalogue de l'exposition, quant à lui, uniquement disponible en langue anglaise, se présente comme le début de l'inventaire de l'unique collection de Boer.

Laetitia Masson



Hendrick Goltzius. *Le Toucher.* Vers 1595-96, pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc et de sanguine, 15,9 x 12,4 cm.

Sabine Meier. Portrait of a man
MuMa, Le Havre
Du 6 décembre 2014 au 8 mars 2015

Issue de la première promotion d'artistes envoyée à New York dans le cadre de la résidence Le Havre/New York, la photographe Sabine Meier imprime son regard sur la mégalopole. C'est au rythme du roman de Dostoïevski, *Crime et châtiment*, et de l'évolution psychologique de son personnage principal que se développe le fil narratif des œuvres de l'exposition *Portrait of a man*.

Exécutées entre 2011 et 2014, entre New York et l'atelier de l'artiste au Havre, les œuvres présentées à l'exposition consistent en 86 photographies en couleur de même qu'une projection de près de 230 photographies dont le développement narre le cheminement psychologique de Raskolnikov, jeune étudiant poursuivi par les usuriers, « contraint » à commettre un double homicide et « héros » du roman de Dostoïevski. Les modèles, repérés dans les rues de New York, illustrent les personnages principaux : Razoumikhine, Sonia, jeune femme éperdument éprise de Raskolnikov, et ce dernier. Plus qu'une approche fidèle de l'œuvre littéraire, Sabine Meier propose une réinterprétation, une confrontation du récit et de l'environnement new-yorkais dans son gigantisme. Démultiplié par les tourments qui l'assaillent, dans *C'est le sang qui crie en toi*, ou encore plongé dans la froideur rigoureuse de l'urbanisme américain, le personnage dépeint par Sabine Meier souligne la complexité des émotions provoquées par le remords du jeune homme, sa vulnérabilité. *La Chambre verte*, œuvre présentée dans la série *Portrait of a man*, traduit ce mutisme, cet état de dénuement, de repli sur soi provoqué par le manque de perspective, tout en autorisant un espace de dialogue, au centre, par la présence d'une ouverture sur la ville dont la clarté évoque une possible rédemption. La mise en scène des rapports entre les personnages a été en grande partie réalisée dans l'atelier du Havre, où la chambre de Raskolnikov a été recréée, modulable, afin de s'adapter aux besoins de la narration. Par cette double mise en scène, l'artiste souligne le bouleversement des échelles et des sens suite au meurtre perpétré par le jeune homme, en le confrontant à un environnement qui lui est « étranger » tandis que le cadre restreint, familier, de la chambre permet le développement des rapports humains, avec le personnage de Sonia, par qui arrivera le salut.

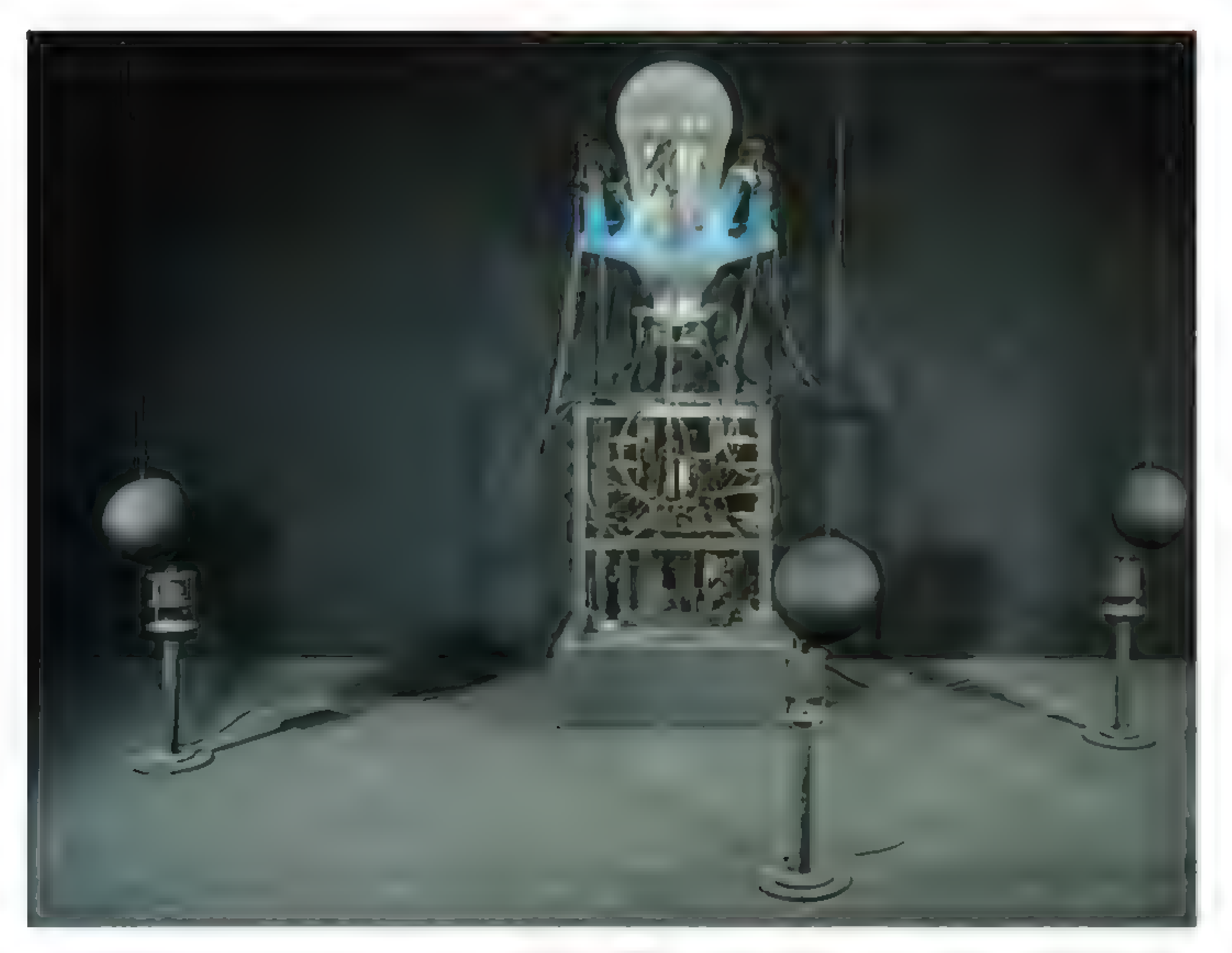
Marie Maurice



C'est le sang qui crie en toi, série *Portrait of a man*. 2011/2014, photographie couleur.

Takis. Champs magnétiques
Palais de Tokyo, Paris
Du 18 février au 17 mai 2015

En quittant les territoires balisés de l'art pour aller explorer les champs magnétiques inconnus, Takis, « savant instinctif », surgit dans l'immédiat après-guerre tel un nouvel Homère euclidien, qui trace des droites, lance des sons et initie des figures cosmiques, érotiques et tragiques dans l'espace. La règle de trois n'a pas eu lieu.



Méduse. 1980, électro-aimant avec lampe à vapeur de mercure, 220 x 60 x 40 cm. Don Alexandre Iolas, Athènes. Centre Georges Pompidou – musée national d'Art moderne, Paris.

Dans *l'École d'Athènes*, Raphaël figure Euclide au premier plan, en train de mesurer l'écart d'un compas sur une ardoise. Cet écart, ce pourrait être celui qui existe entre le monde et sa représentation. Au sens propre pour Takis : en 1960, quelques mois avant le voyage de Gagarine dans l'espace et *Le Saut dans le vide* d'Yves Klein, l'artiste grec expose le poète Sinclair Beiles casqué et suspendu dans le vide, retenu par quelques aimants et clamant : « I'm a sculpture ! » Pythagoricien des bords du monde, qui aime à se nourrir de physique la tête dans les étoiles, Takis soumet l'envolée de ses expérimentations plastiques à la fureur des chants homériques. Son épiphanie, il la connaît un soir, en découvrant avec stupeur l'effroyable beauté antique des signaux de la gare de Calais : « Des yeux de monstre s'allumaient et s'éteignaient, des rails, des tunnels, une jungle de fer. » Takis, en nouvel Héphaïstos, forge des forêts de signaux métalliques sur des tiges flexibles ou sur des vis d'Archimède



Ligne parallèle. 1984, acier, bronze et installation électrique, 0,65 x 12 x 1 m. Courtesy Stavros Mihalarias Collection.

solides, que surmontent des lumières célibataires clignotantes, tel l'œil unique du Cyclope. Enfant de la guerre et des combats pour la Grèce, le malheureux qui comme Ulysse invite le spectateur à participer à des œuvres brutales (interactives, dirait-on aujourd'hui), telles les *Antigravités*, où le spectateur jette violemment une poignée de clous sur une plaque de métal. Musicien des contraires – comme au même moment son compatriote Xenakis, autre ingénieur-architecte d'une métamusique à la fois tellurique et cosmique –, Takis cherche à capter les sonorités de l'au-delà dans diverses sculptures intitulées *Musicales*. Poète orgiaque du débordement des sens – à l'instar de sa vie sexuelle agitée –, l'amant furieux transforme la force de l'aimant en force de l'amour avec une série de sculptures érotiques, aux érections dionysiaques et crues, à faire rougir un Jeff Koons. De manière plus obscure, il transforme sa grande installation de *Télélumières*, imaginée pour *Le Siècle de Kafka* en 1984, en une inquiétante fabrique sexuelle. Dans cette colonie pénitentiaire kafkaïenne qui exhibe des fragments de corps, c'est en effleurant des sexes féminins qu'un ruban magnétique émet des sonorités métalliques, coupantes comme l'acier. On retrouve dans ces vibrations charnelles le chant hululant de la *Méduse*, une dangereuse lampe ventrue, remplie de mercure, qui lance des éclairs de lumière bleue, tels les serpents de la Gorgone qui sifflent et pétrifient. À 90 ans, Takis est le dernier monstre apocalyptique sacré de la science des rêves, et le Palais de Tokyo est son prophète.

Emmanuel Daydé

Présenter l'irreprésentable
Jean-Jacques Lebel, Alain Fleischer et Danielle Schirman
Du 29 novembre 2014 au 22 février 2015

Hangar à Bananes, Nantes

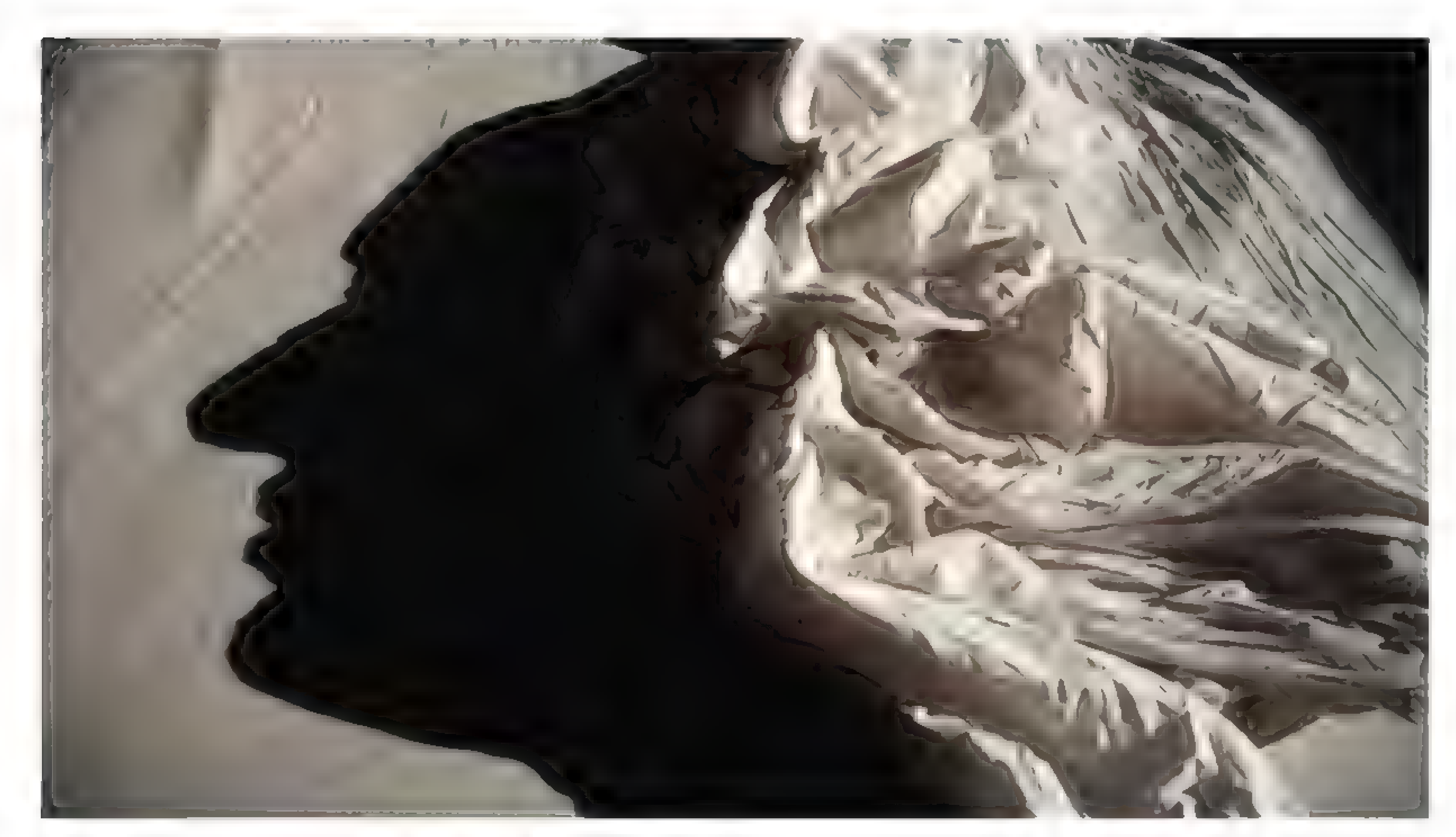
Cette exposition, organisée hors les murs par le musée des Beaux-Arts de Nantes, réunit trois artistes contemporains, Jean-Jacques Lebel, Alain Fleischer et Danielle Schirman, dont les travaux respectifs s'attachent à l'« irreprésentable » de la création plastique, selon des modes et des définitions qui leur sont propres.

L'exposition commence par une œuvre collective : *Le Grand Tableau antifasciste*, dont la dimension manifeste soutient la frontalité du propos, a été initié par Jean-Jacques Lebel mais sa réalisation réunit également d'autres peintres – Erró, Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova et Antonio Recalcati. La toile, peinte en 1960, alors que la guerre d'Algérie suscite de vives critiques, télescope les références à différentes formes d'oppression par l'assemblage des factures de ses auteurs. Le cadre politique de sa réflexion artistique atteint son apothéose avec l'installation d'un labyrinthe dans lequel le spectateur déambule autour des images monumentales des horreurs commises dans la prison d'Abou Ghraib à Bagdad. Danielle Schirman aborde ce thème différemment. Elle recherche l'irreprésentable dans « les totems et les tabous ». Son œuvre est un livre actif, qui rend le spectateur acteur de l'art. Elle montre l'érotisme sous les apparences de la peinture baroque en hommage au libertinage. Le spectateur est invité à dévoiler des scènes parfois dérangeantes, que chacun appréhendera à sa manière. Quant à Alain Fleischer, il définit l'irreprésentable au sens propre. Il élabore des œuvres qui évoluent, disparaissent progressivement. *Le Regard des morts* est une installation, une chambre noire dans laquelle sont exposées des photographies qui ne sont pas fixées : le motif disparaît au cours de leurs interactions avec les spectateurs et de leurs manipulations. Cette évolution est une mise en abyme, car les images sont des « portraits de regards » des combattants morts lors de la Première Guerre mondiale. Dans son autre œuvre, *Les Hommes dans les draps*, cet artiste développe ce même aspect du thème, avec un visage qui se forme et se déforme dans l'ombre du linge. Ainsi les trois artistes donnent-ils chacun leur propre définition de l'irreprésentable : est-ce montrer ce qui dérange, ce qui va disparaître ou ce qu'on ne voit déjà plus ?

Adrien Couanet



Jean-Jacques Lebel, Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Errò, Antonio Recalcati. *Grand Tableau antifasciste collectif*. 1960, peinture et collage sur toile, assemblage de divers éléments dont le *Manifeste des 121*, coupures de presse, médailles, 400,5 x 497 cm. Dépôt au musée des Beaux-Arts de Nantes par le Fonds de dotation Jean-Jacques Lebel.



Alain Fleischer. *Les Hommes dans les draps*. 2010, vidéo, dimensions variables.

Francis Limérat
Dessiner dans l'espace

PAR FRANÇOIS JEUNE

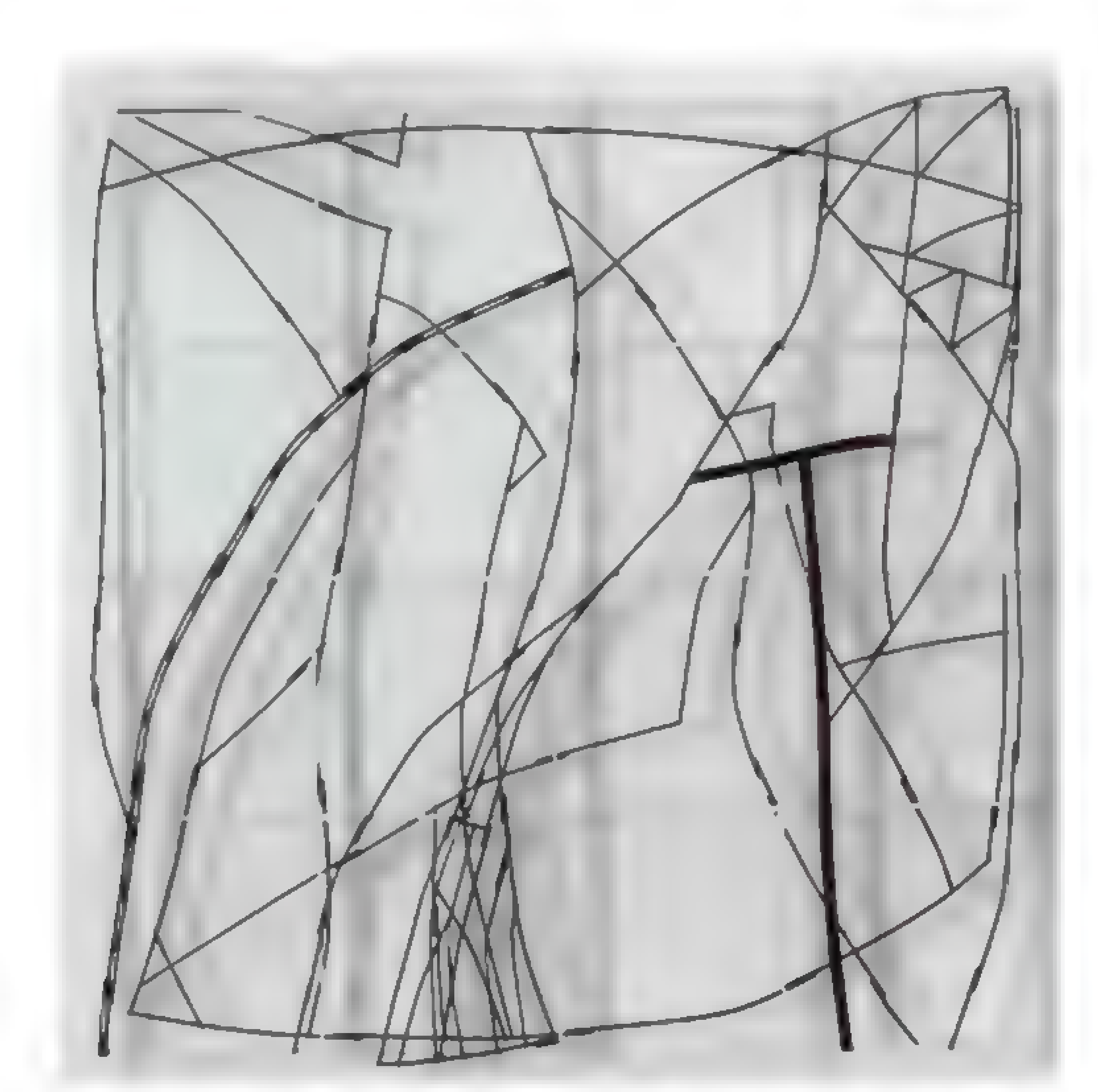
Francis Limérat a fait don au musée d'Angers de 14 œuvres datées des années 1970 à aujourd'hui. Toutes construites en bois peint, elles dressent le tableau d'une cartographie imaginaire. Par ses réserves et ses ombres portées, la trame linéaire ouvre l'espace. Cette pratique transversale, dessin/peinture/sculpture, engendre des œuvres abstraites aux sens multiples : sculpter le vide, peindre l'épaisseur, dessiner dans l'espace... Elles entrecroisent le rapport au primitif et à l'origine, par l'arpentage d'une surface en écho de la matière.

FRANCIS LIMÉRAT. EXPOSITION-DONATION
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ANGERS
Du 6 décembre 2014 au 15 mars 2015

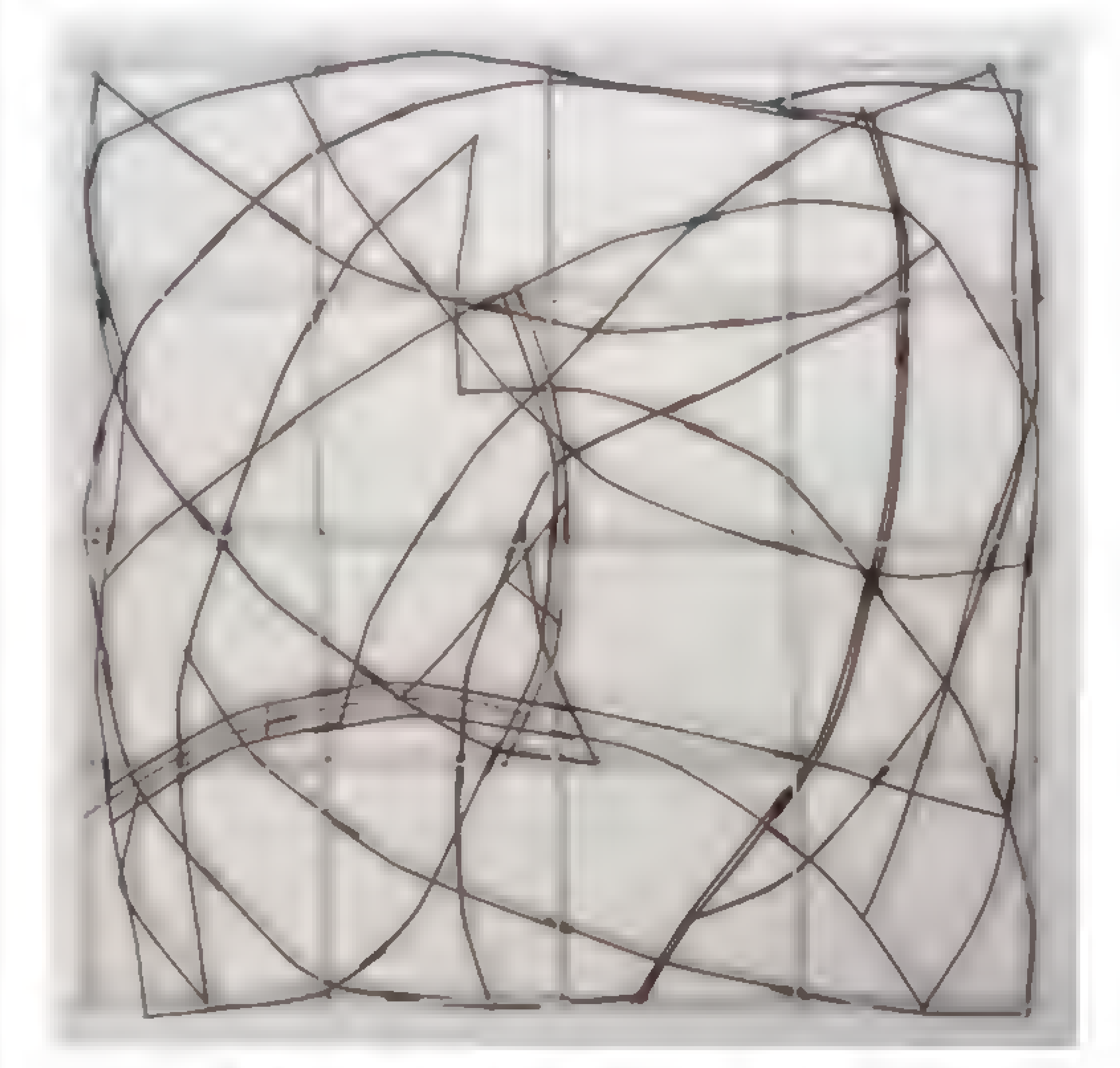
FRANCIS LIMÉRAT. FIGURES LIBRES
AKAR PRAKAR GALLERY, CALCUTTA
Du 5 février au 8 mars 2015

Chez Limérat, la matière ouvre le parcours. *Hylé* (*matière* en grec) de 1973 est un assemblage d'allumettes et de bois exotique : le matériau le plus familier et le plus proche monté avec le plus rare et lointain. Depuis quarante ans, Francis Limérat colle, ligature et aboute du bois, de simples allumettes d'abord, puis des baguettes de peuplier qu'il coude, courbe et coupe. Le bâti des granges landaises l'ayant initialement inspiré, il rend hommage aux éclisses, perches, pannes, chevrons et autres jambes de force des charpentiers. *Hylé* reprend des premiers dessins de Limérat leurs formes de ziggourat, termitière ou ruche d'abeilles. Bien que fasciné par les modèles réduits de cathédrales et de bateaux en allumettes, Limérat projette paradoxalement son modèle dans un au-delà de l'exécution, visant moins sa réduction intelligible que son amplification sensible ! Par une mise en résonance des multiples flèches ascensionnelles des croisées d'allumettes de la résille du fond dans la grande flèche centrale, *Hylé* fait lever le motif à partir de la mise en œuvre de la matière. L'artiste s'ouvre une voie entre peinture savante et art brut, de la matière à l'origine : *Hylé* et *Arché*. Non mécaniquement déduite d'une forme primaire comme dans le minimalisme, la formation de la surface naît, comme dans tout art primitif, en écho de la matière !

Limérat trame sa surface, comme l'oiseau fait son nid. *Coordonnées n° 310* de 2012 jette sur l'espace un filet de lignes souples qui semblent tracées de manière gestuelle, développant un flux de courbes et contre-courbes alors même qu'elles sont dessinées sans tracer et de manière lente et non gestuelle – les baguettes de 27 centimètres devant être au préalable mouillées puis forcées dans leurs courbures, comme on l'a fait de tout temps pour construire des bateaux avec des planches galbées. La grille



Coordonnées n° 310. 2012, assemblage, bois peint, 100 x 100 cm. Courtesy galerie Baudoin Lebon, Paris.



Coordonnées n° 11. 2001, assemblage, bois teinté, 100 x 100 cm. Musée d'Angers.



Hylé. 1973, assemblage, bois d'allumette, 100 x 100 cm. Musée d'Angers.

blanche orthonormée sous-adjacente simule un système cartographique d'abscisses et d'ordonnées, de longitude et de latitude, de *coordonnées* où les lignes noires vont traçant leur sillage. Limérat aime l'art des cartes : « À l'origine, un intérêt ancien pour les cartes mélanésiennes construites en fibres végétales et coquillages qui permettaient aux navigateurs locaux en mémorisant les orientations des houles et des courants de préparer leur sortie en pirogue entre îlots et atolls. Mes travaux depuis longtemps dialoguent avec la plasticité de ces objets, leur matérialité fragile, la sobriété de leur façonnage et leur suggestion d'un regard erratique. » Autant que des relevés spatiaux, les *Coordonnées* de Limérat comme ses *Claires-voies* sont des cartographies mémorielles et mentales. Des parcours conjugués de l'œil et de la pensée.

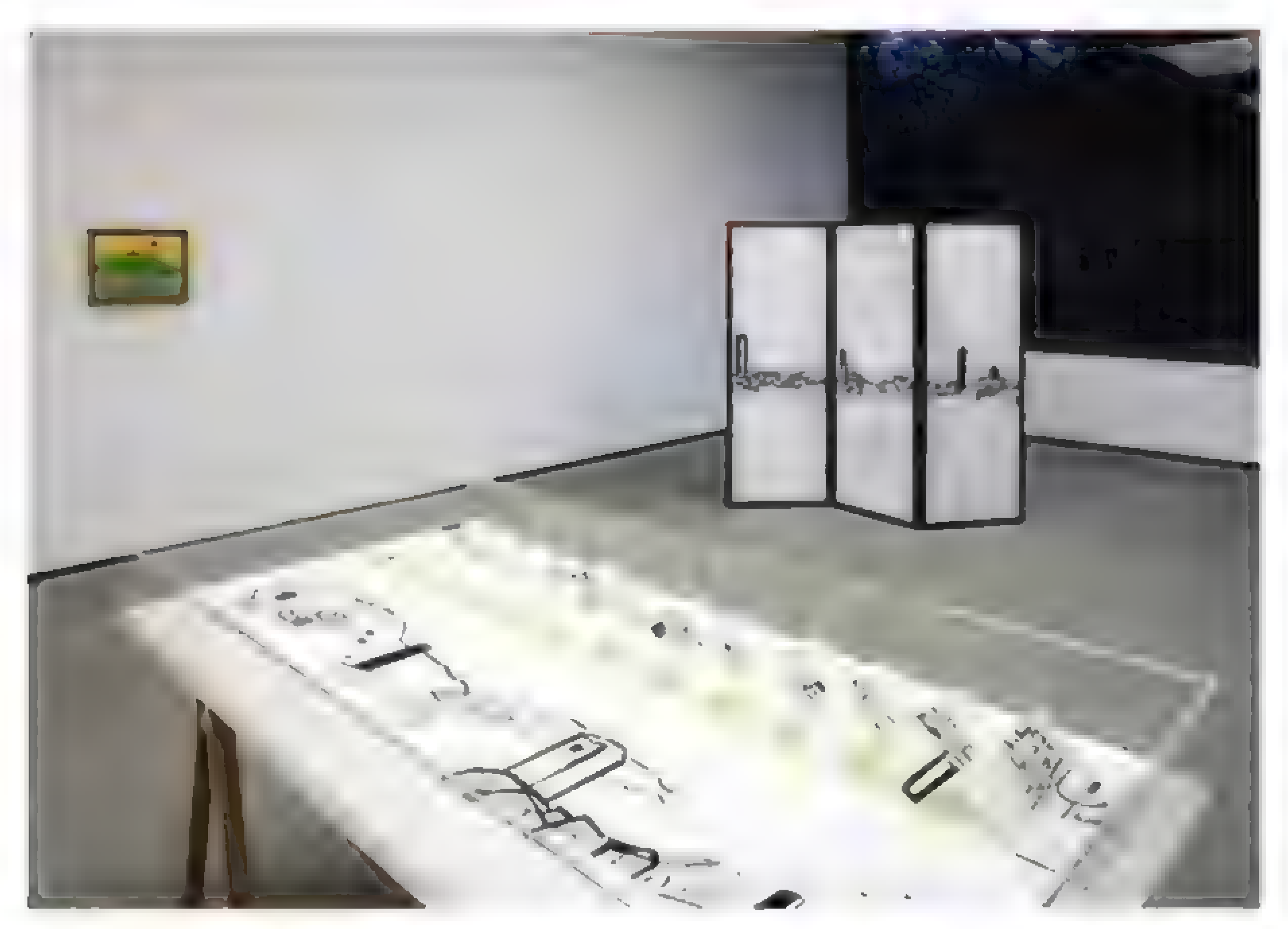
Figures libres, ses dernières œuvres, offrent par leur « élégance essentielle », selon la belle formule d'Éric Devlin, une mise à distance sereine de l'archaïsme. De la grille à l'inscription du geste, nous éprouvons avec les figures libres de la « peinture » de Francis Limérat les vibrants parcours de l'œil, les nervures de l'espace et les multiples chemins du temps par un dessin suspendu à même l'espace.

Francis Limérat, né en 1946 à Alger, vit et travaille à Paris et dans l'Entre-deux-Mers.
Il est représenté par la galerie Baudoin-Lebon, Paris.

Etel Adnan. Peintures
Galerie Lelong, Paris
Du 12 février au 28 mars 2015

Etel Adnan. Writing Mountains
Museum der Moderne, Salzbourg (Autriche)
Du 15 novembre 2014 au 8 mars 2015

À la manière d'un Cézanne étageant en continu la Sainte-Victoire dans le pays d'Aix, la peintre et poétesse libano-américaine Etel Adnan n'a eu de cesse de revenir à la figure de la montagne, lieu et témoin de la rencontre qu'elle portait en elle avec la beauté du monde. En quelque 150 peintures, carnets dessinés, travaux graphiques, tapisseries et vidéos, le musée de Salzbourg revient sur cette fascination, tandis que la galerie Lelong lui consacre une exposition personnelle, avec de nombreuses pièces récentes, peintures de petit format et leporellos. Enfin, la galerie Claude Lemand prépare une présentation importante de ses œuvres pour la foire *Art Paris*, en mars prochain, où elle sera l'invitée d'honneur.


Vue de l'exposition *Etel Adnan. Writing Mountains*, Museum der Moderne, Salzbourg, 2014.


Mountain, 2014, encre indienne sur papier, 52 x 70 cm. Courtesy galerie Claude Lemand, Paris.

L'auteure de *Sitt Marie-Rose* (1977), dont l'œuvre peinte, tout en perceptions éblouies, jouit d'une reconnaissance depuis si peu de temps, tient à le rappeler : « L'abstraction en art équivaut à mon expression poétique ; je n'avais pas besoin d'employer des mots, mais des couleurs et des lignes. Je n'avais pas besoin d'appartenir à une culture guidée par le langage, mais à une forme d'expression ouverte. » Dès les années 1960, de retour aux États-Unis après un premier séjour à Paris, les leporellos qu'elle entache d'une calligraphie spontanée reprenant des poèmes en arabe participent de cette transfiguration du sens en présence graphique. Ses petites peintures d'alors avouent leur dette à Nicolas de Staël, avec leurs superpositions de couleurs maçonnées, leurs contrastes sourds, comme à Klee, dont elles semblent affirmer la leçon proférée dans sa traduction toute personnelle de l'essai *Sur la lumière* de Delaunay : « La nature est pénétrée d'une rythmique d'une irrépressible diversité. » Cette puissance sonore contenue, elle la reconnaîtra depuis son studio, au pied du mont Tamalpais, en Californie, montagne sacrée dont elle dépeint alors chaque jour les variations de timbre, en aplats francs, à partir de son installation à Sausalito en 1977. Comme elle reconnaîtra la possibilité d'embrasser le soleil dans la texture lumineuse de ses films tournés depuis les années 1980. Si elle réside aujourd'hui à nouveau à Paris, la montagne l'a suivie, à travers notamment la composition de dessins transcrivant ses perceptions immémoriales en planches, où les couleurs et les lignes se font les guides de son expérience du monde.

Tom Laurent

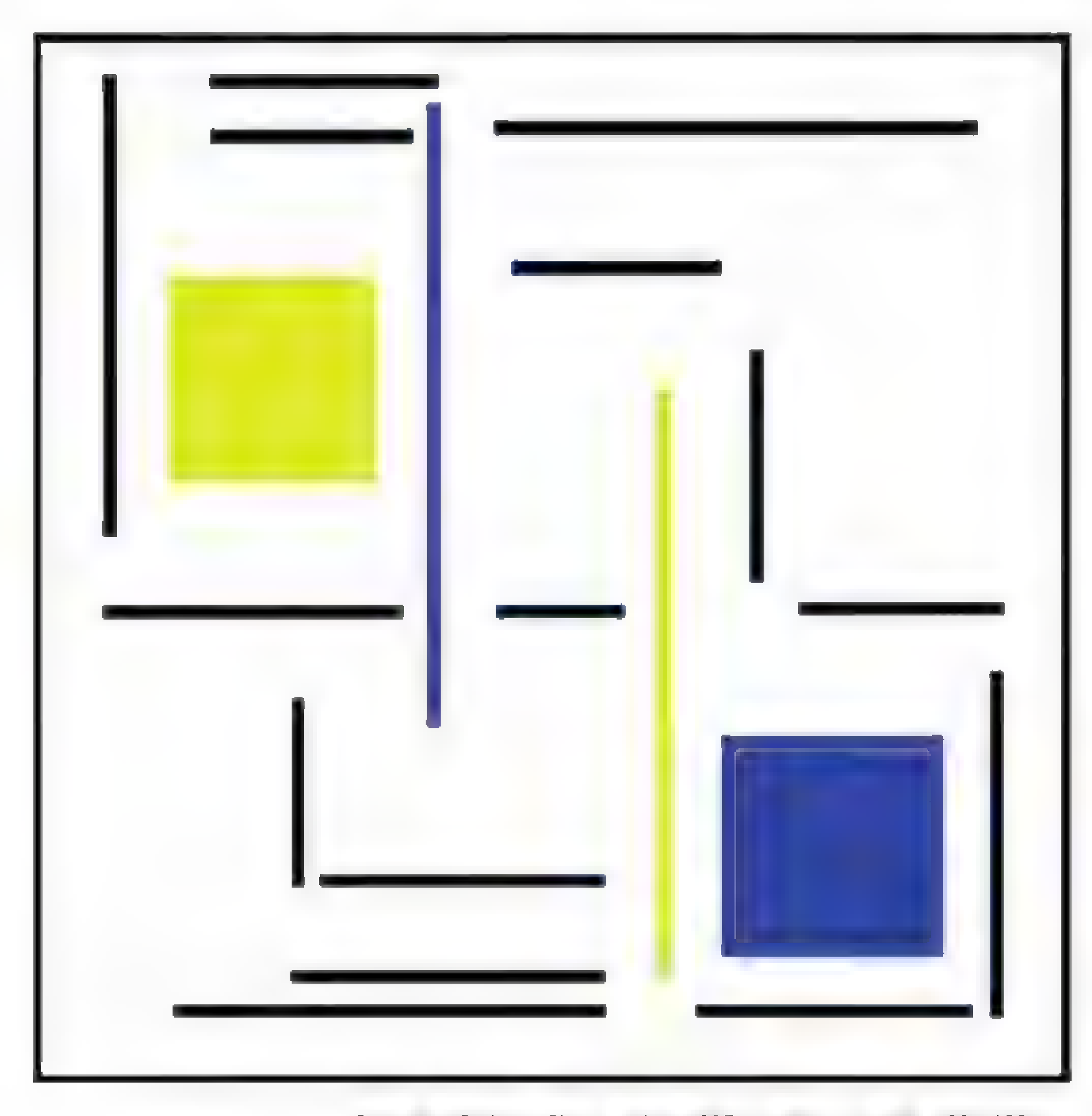

Inkpots, 2013, encre de Chine et aquarelle sur livret, 12 x 262 cm. Courtesy galerie Lelong, Paris.

ART UP !
Lille Grand Palais, Lille
Du 12 au 15 février 2015

En inscrivant plus directement dans ses gènes la participation des différents acteurs artistiques de l'Eurorégion, la foire lilloise *ART UP !* souhaite pérenniser son statut de premier salon d'art contemporain en France hors Paris en termes de visiteurs. Un riche programme vient étoffer l'offre des galeristes et éditeurs présents, tant au sein de la foire que chez des partenaires hors-les-murs.

C'est donc une vocation transfrontalière que Didier Vesse, directeur d'*ART UP !* depuis 2010, veut accentuer, en renforçant les relations avec les structures artistiques de la région. De même, l'orientation esthétique principale prise par la foire s'appuie sur une histoire nordique de l'abstraction géométrique, en lien avec sa réévaluation par des institutions locales, comme le musée de Cambrai ou le musée Matisse du Cateau-Cambrésis. Didier Vesse, qui parle à son sujet de « socle », assume cette orientation comme participant d'un mouvement de prise en compte des spécificités et développements locaux : « Si l'art abstrait est un langage universel, il a tout de même une origine géographique. Historiquement, le mouvement prend naissance en Europe du Nord et de l'Est. L'influence d'artistes pionniers de l'abstraction géométrique a dépassé les frontières nationales et a rayonné dans les pays limitrophes comme par exemple Piet Mondrian qui, bien qu'établi aux Pays-Bas, a influencé Pol Bury et Jo Delahaut en Belgique, ainsi que Jean Dewasne à Lille ou encore Guy de Lussigny et Geneviève Claisse à Cambrai. Nous avons ainsi dans le Nord de la France un vivier d'artistes, de collectionneurs et de galeristes qui continuent à réinventer chaque jour l'abstraction géométrique. Un véritable patrimoine vivant dont nous pouvons être fiers ! » En effet, de récentes donations ont permis de rendre visibles les travaux d'artistes cités par Didier Vesse, tandis que l'année passée a par exemple vu une grande exposition sur les abstractions géométriques belges dans la ville de Mons, de l'autre côté de la frontière. Côté exposants, plusieurs galeries sont actives quant à la promotion de cette esthétique : une sculpture de Norman Dilworth et des tableaux de Geneviève Claisse sont visibles à la galerie Wagner, ou des pièces de Cruz-Diez chez Gimpel & Muller, entre autres. Au programme également, une partie de la collection d'art contemporain de Michel Poitevin, liée à l'abstraction et au cinétisme, est exposée en lien avec la Sécu, centre d'art lillois.


Francesco Moretti. *Figura n°4*. 2010, acier peint, 68 x 45 x 80 cm. Courtesy galerie Rauchfeld, Paris


Geneviève Claisse. *Charge axiale*. 1997, acrylique sur toile, 130 x 130 cm. Courtesy galerie Wagner, Le Touquet-Paris-Plage.

Bien que cette histoire liée à la région soit présente au sein de la foire, d'autres formes y cohabitent, ouvrant vers d'autres territoires. Ainsi, parmi les galeries et éditeurs sélectionnés pour cette édition 2015, les quatre zones géographiques de provenance des exposants – Lille et sa région ; Paris ; province ; international, avec une majorité de Belges – correspondent chacune à un quart environ des participants. Enfin, cette présence de l'abstraction géométrique ne se veut pas exclusive : l'entrée dans les lieux se fait en passant au sein d'une installation réalisée en partenariat avec Le Fresnoy, basé à Tourcoing, quand la Maison de la photographie présente les photographies oniriques de Charles Pétillon. Le critique Stéphane Corréard, quant à lui, a disposé d'une carte blanche. Son exposition *Un monde léger et profond* réunit des œuvres aussi diverses que les peintures de Farah Atassi, les tressages figuratifs de Nathalie Boutté ou les sculptures postmodernes de Stéphane Vigny, quand de nombreux galeristes présentent des œuvres éclectiques.

Tom Laurent

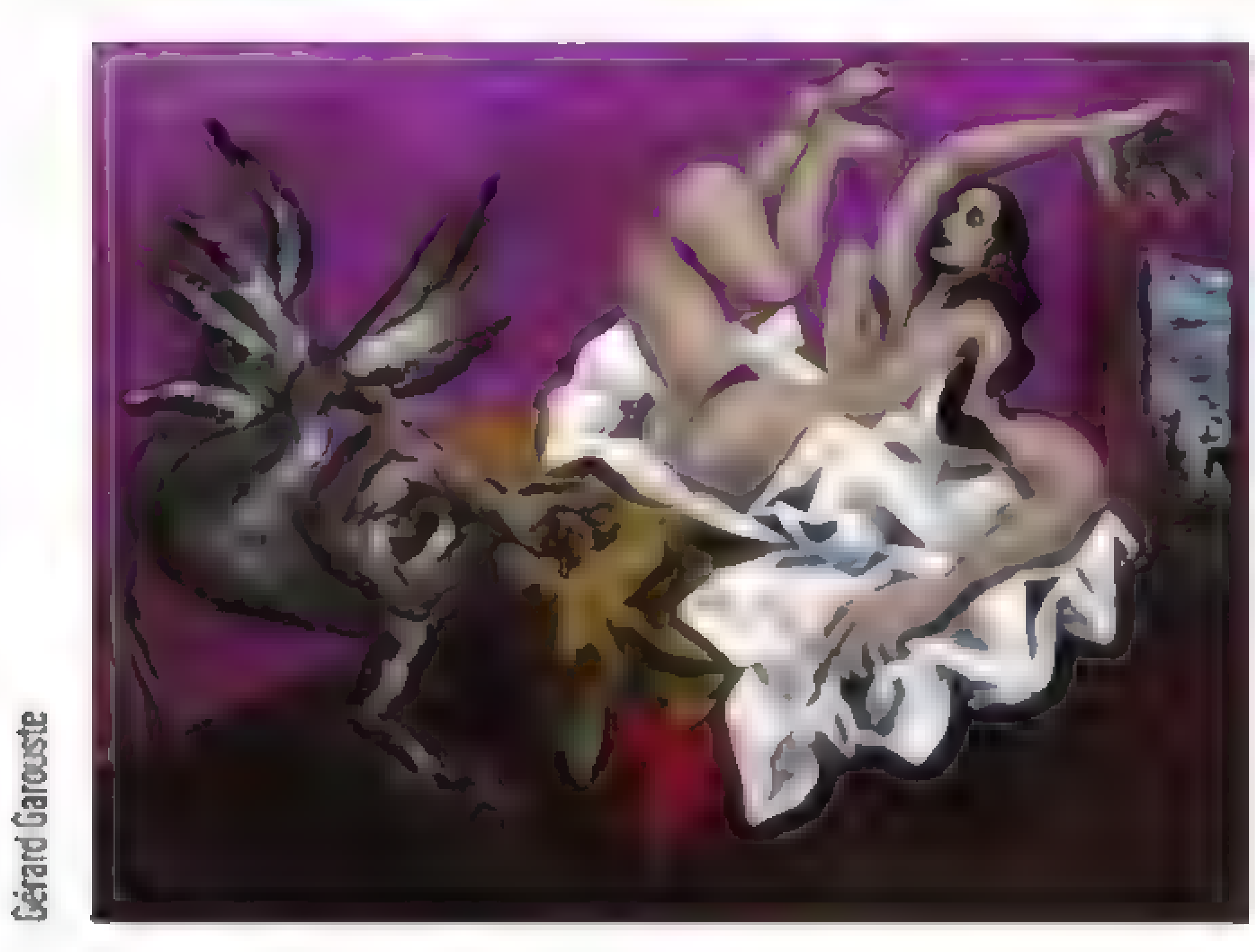
La Passion Dürer
Musée Jenisch, Vevey (Suisse)
Du 30 octobre 2014 au 1er février 2015

Si l'œuvre de Dürer est fameuse pour sa dimension européenne, cette exposition raconte l'intérêt durable des Suisses pour ce maître de la gravure, à travers les collections du pays, qui fut l'un des lieux importants de sa création. La réunion de trois d'entre elles – la Fondation William Cuendet, le Fonds des estampes du professeur Decker et l'Association du musée Alexis Forel – dans un lieu consacré à l'estampe, le Cabinet cantonal, permet d'en apprécier la singularité. Le pasteur Cuendet se passionne pour les sujets religieux, le professeur Decker dirige sa collection dans une lignée historico-esthétique, au détriment de la rareté, tout en soulignant la maestria de l'artiste. Quant à Forel, il utilise ses épreuves comme références pour sa propre pratique. Évocation de ses voyages de jeunesse, le *Wanderjahr* (1490-1494) retient l'artiste à Bâle – ville de l'imprimerie et centre de la culture –, pour rencontrer le frère du peintre et graveur Martin Schongauer. Dürer participe à la production de livres illustrés et dessine pour des éditions bâloises. En 1519, après la mort de Maximilien Ier (qui avait ordonné à la ville de Nuremberg de verser une pension annuelle à Dürer), c'est à Zurich que l'artiste accompagne ses amis en mission diplomatique. Enfin, l'exposition inscrit Dürer dans notre temps avec sa postérité suisse, visible par la présence d'œuvres contemporaines inspirées de son travail, notamment de *La Mélancolie*, source de création inépuisable de par son caractère énigmatique.

Déborah Gutmann



Le Monstre marin. Avant 1500, burin sur papier vergé. Musée Jenisch, Vevey – Cabinet cantonal des estampes, Fonds des estampes du professeur Decker.



Gérard Garouste

Obsession
Maison Particulière, Bruxelles
Du 22 janvier au 29 mars 2015

Quatre collectionneurs, la designer Elisabeth Garouste ainsi que le peintre sculpteur Gérard Garouste ont été conviés à sélectionner les œuvres du 13e accrochage de la Maison Particulière. Sur le thème de l'obsession, différentes sensibilités transparaissent : parfois par la répétition des formes comme chez Claude Viallat, Arman, ou dans une évocation plus sensuelle pour le surréaliste Hans Bellmer. Les œuvres de Barbara Nanning, Sophie Calle, Giorgio de Chirico ou encore Neo Rauch innervent également le propos de l'exposition. Rigueur méthodique, désir, passion, fascination, *Obsession* convoque autant d'interprétations que d'œuvres, de l'âge du bronze à nos jours.



Marianne von Werefkin

La Suisse par les Russes
Musée des Suisses dans le monde, Pregny-Chambésy (Suisse)
Du 17 décembre 2014 au 22 mars 2015

L'exposition célèbre deux siècles de relations diplomatiques entre la Suisse et la Russie, depuis le début du XIXe siècle. Elle s'articule en trois parties où se mêlent histoire, art et politique. Sa conception a été pensée à partir d'une étude menée sur l'imprégnation des réalités suisses par les Russes. Il s'avère que ces derniers ont beaucoup fantasmé sur un « homme naturel » et la quiétude des paysages grandioses que décrit Nikolaï Karamzine dans son roman *Lettres d'un voyageur russe*. L'exposition présente les œuvres d'artistes tels que Grigoriev, Soutine, Jawlensky ou Poliakoff mais aussi des regards contemporains portés notamment par le collectif AES+F.

Marlene Dumas. The Image as Burden

Tate Modern, Londres

Du 5 février au 10 mai 2015

Marlene Dumas a 61 ans, dont presque quarante passés à Amsterdam, loin de l'apartheid qui ravagea son village natal en Afrique du Sud. Dans les musées de cette ville du Nord, loin du puritanisme des Afrikaners, elle étudie l'art européen, dans les ruelles du Quartier rouge, elle découvre la prostitution, dans les Ateliers '63 de Haarlem, elle s'initie à la peinture et, à l'université, elle apprend la psychologie. Résultat ? Son œuvre se caractérise par l'incroyable mélange entre propos intimes et sujets controversés. Ainsi, le portrait de sa fille (*Helena's Dream*, 2008) côtoie ceux de la princesse Diana ou d'Oussama Ben Laden. Marlene Dumas travaille à partir d'articles de journaux, d'images pieuses ou d'extraits de films : le titre de l'exposition, *The Image as Burden*, s'inspire d'un petit format représentant les acteurs Greta Garbo et Robert Taylor. Une illustration selon l'artiste du « conflit entre le geste pictural et l'illusion de l'image peinte ». La question soulevée par le travail de Marlène Dumas concerne la relation entre l'original et la copie, la source et la peinture. Et la réponse se trouve à travers la centaine de toiles, de dessins et de collages couvrant quatre décennies exposée à Londres.

Sabrina Silamo



Helena's Dream, 2008, huile sur toile, 130,5 x 110 cm. Kunsthalle Bielefeld.



Gustave Courbet

Réalisme. La Symphonie des contraires

Fondation Pierre Arnaud, Lens (Suisse)

Du 20 décembre 2014 au 19 avril 2015

Suite à sa participation à la Commune, Gustave Courbet est obligé de s'exiler en Suisse, où il finit sa vie et se livre pleinement à traduire ses sensations face à la nature. Sa peinture y insuffle l'idée d'« allégorie du réel », et des artistes suisses tels que Félix Vallotton ou Ernest Biéler en imprègnent leurs conceptions picturales. À la Fondation Pierre Arnaud, située dans les alpages suisses, c'est donc un réalisme à plusieurs visages qui se fait jour, à travers les œuvres de Courbet tout d'abord, mais également d'Otto Dix, André Derain, Albert Chavaz, Rudolf Schlichter, Mario Sironi ou encore Gustave Jeanneret.



Fernand Léger

Blaise Cendrars au cœur des arts

Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds (Suisse)

Du 16 novembre 2014 au 1er mars 2015

Le lecteur voyage, traverse les péripéties, s'immerge au cœur des récits de Blaise Cendrars. Une épopée littéraire qui va de pair avec une expérience picturale. C'est ainsi que cette exposition dévoile une lecture simultanée de ses textes et des œuvres de ses contemporains. « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle » : c'est ainsi que Léonard de Vinci différenciait les deux arts, dans une intime complémentarité. Comme cette exposition, qui dévoile différentes phases de la vie de l'écrivain en interaction avec 400 pièces signées Chagall, Delaunay ou Modigliani.

L.A. : plein soleil sur l'art

PAR RENAUD FAROUX

Sous son allure de décor de cinéma et son perpétuel soleil de plomb, Los Angeles s'impose comme une des capitales incontournables des arts plastiques. Virée en quatre étapes.

Klasen : le road trip de Mr K.

Peter Klasen invité par Mecanic Art à exposer à Los Angeles a customisé une incroyable machine digne de figurer dans un remake de *La Fureur de vivre*. Sa Tesla, la voiture qui fait un tabac aux États-Unis, est couverte de grandes lignes de câblages électriques polychromes. Sur son capot, un œil de femme scrute à travers un viseur une extravagante présentation mariant toiles, néons et voitures. Dans cette vitrine lumineuse au cœur de Santa Monica Boulevard, sous la voûte en bois de cet immense garage, l'artiste impose une osmose inédite entre art et berlines pour présenter son « ballet mécanique ». Les œuvres peintes renvoient de façon frontale aux voitures prestigieuses. Comme dans une installation dada, le garage avec Rolls Royce, Corvette, Mustang, Jaguar où les toiles présentées sont le fruit de nouvelles juxtapositions qui allient le monde urbain de Klasen aux fragments d'œuvres de Kurt Schwitters. L'artiste a était invité à la Villa Aurora, la résidence d'accueil des artistes allemands fuyant le nazisme : Thomas Mann, Brecht, Kurt Weil, Lang, Marcuse, Schoenberg... Actuellement, la Villa présente le travail de Gildas Coudrais, un artiste franco-allemand qui marie à merveille en peinture humour caustique et iconographie kitsch.

PETER KLASEN
HERITAGE CLASSIC, LOS ANGELES
à partir du 13 novembre 2014

GISELA COLON
ACE GALLERY-BEVERLY HILLS, LOS ANGELES
jusqu'au 27 février

ANDY WARHOL. SHADOWS
MOCA GRAND AVENUE, LOS ANGELES
du 20 septembre 2014 au 15 février 2015

PIERRE HUYGUES
LACMA, LOS ANGELES
du 23 novembre 2014 au 22 février 2015

Vue de l'exposition de Peter Klasen, Heritage Classic, Los Angeles, 2014.



Gisela Colon. *Hyper Ellipsoid Glo-Pod (Iridescent Black)*. 2014, acrylique moulé par soufflage, 107 x 228 x 30 cm. Courtesy Ace Gallery, Los Angeles.

« Ace is the place ! »

Chaque exposition dans un des bâtiments de l'Ace Gallery provoque toujours une émotion rare. Aujourd'hui encore, son directeur, Douglas Christmas, réussit une mise en scène impressionnante en montrant les sculptures-tableaux de Gisela Colon, une jeune artiste de L.A. qui prolonge l'esprit du mouvement Light and Space. L'aspect lunaire et spectral de ses œuvres aux accents minimalistes renvoie aux propriétés mêmes de la lumière qui émane comme de façon physique et mystique des pièces présentées. Jennifer Kellen et son assistante Sara Steyn, commissaires de l'exposition, ont assuré un accrochage original par des rapprochements avec des œuvres d'autres artistes historiques de la galerie comme James Turrell, DeWain Valentine et Mary Corse.

Shadows : le génie spectral de Warhol

La figure de Marylin reste le symbole universellement connu de la production de Warhol. Quant à lui, le MOCA propose une face cachée du roi du pop art avec la série des 118 tableaux réalisés entre 1978 et 1979 et intitulés *Shadows*. Ce titre qui rappelle Cassavetes met en lumière les innovantes inventions formelles que Warhol impose par sa loi des séries et des variations. Des ombres sans images, répétées inlassablement sur des couleurs primaires ou diaphanes proposent des changements à la subtilité proche de la musique répétitive de Steve Reich ! Les œuvres sont badigeonnées de larges coups de brosse noirs à la matière épaisse puis laissent paraître la subtilité d'un jet de lumière donnant naissance à des traces qui proposent une présence, ou plutôt la supposition d'une présence. Cette image, fugace comme un reflet dans un miroir, contraste évidemment avec notre propre pesanteur et nous transforme comme Peter Pan essayant d'attraper sa silhouette. Par leurs aspects énigmatiques et abstraits, dans la pénombre qui plane sur des aplats de couleurs primaires balayés par une drôle de forme, les figures évoquent la mort d'une manière allusive, comme en clair-obscur. Devant cette décomposition de la lumière en multiples panneaux, on croit entendre le fameux « Who's there » de l'ombre du spectre qui hante Hamlet. Cette série exemplaire présente le deuil de l'image warholienne par son propre créateur, un requiem grandiose et fracassant.



Vue de l'exposition *Andy Warhol : Shadows*, MOCA Grand Avenue, Los Angeles, 2014-2015

Renaissance au LACMA

Le LACMA est en train de réussir un point d'ancrage unique dans la Cité des Anges ! Un centre dans cette ville de nulle part ! Depuis dix ans, les expériences se sont multipliées et c'est finalement l'installation *Urban Light* de Chris Burden qui incarne ce défi avec une pièce monumentale qui pourrait faire écho aux colonnes de Buren du Palais-Royal. En plantant en plein air 202 lampadaires des années 1920-1930 qui présentent plus de 17 styles différents, Burden compose un halo labyrinthique exubérant qui fait un bel écho aux étoiles de la ville. C'est aussi grâce à ses nouvelles extensions dévolues à l'art contemporain et à son nouvel accrochage que le musée prend enfin une vraie cohérence et atteint une dimension universelle. Aujourd'hui, il est encore plus attractif pour les Angelinos grâce à la rétrospective Pierre Huyghe : l'univers du Français, aussi bien cinématographique que plastique, apporte en temps réel une fantasmagorie proche d'un scénario à la David Lynch. Les palmiers plantés dans les salles d'expositions autant que la vision de la neige et d'une patinoire étrange proposent un paysage digne du film *Interstellar* : cela au cœur de la Cité des Anges tient de la magie du Père Noël !



Vue de l'installation de Chris Burden : *Urban Light*, façade est du Broad Contemporary Art Museum, Los Angeles, 2008.

Peter Doig
Plus rien ne s'oppose à la nuit

PAR EMMANUEL DAYDÉ

Peter Doig
FONDATION BEYELER, BÂLE (SUISSE)
DU 23 NOVEMBRE 2014 AU 22 MARS 2015
Commissariat : Ulf Küster

Music of the Future,
2002-2007, huile sur toile, 200 x 300 cm.
Louisiana Museum for Modern Art, Humlebaek.



À l'âge du virtuel et des temps superposés, l'Écossais Peter Doig voyage au bout de la nuit américaine en mixant la peinture de Munch et de Matisse avec le cinéma d'horreur, ses photos et ses propres souvenirs du Nord canadien et de la Caraïbe. Cris silencieux d'un sauvage civilisé à la Fondation Beyeler, en 36 fragments d'un présent mélancolique.



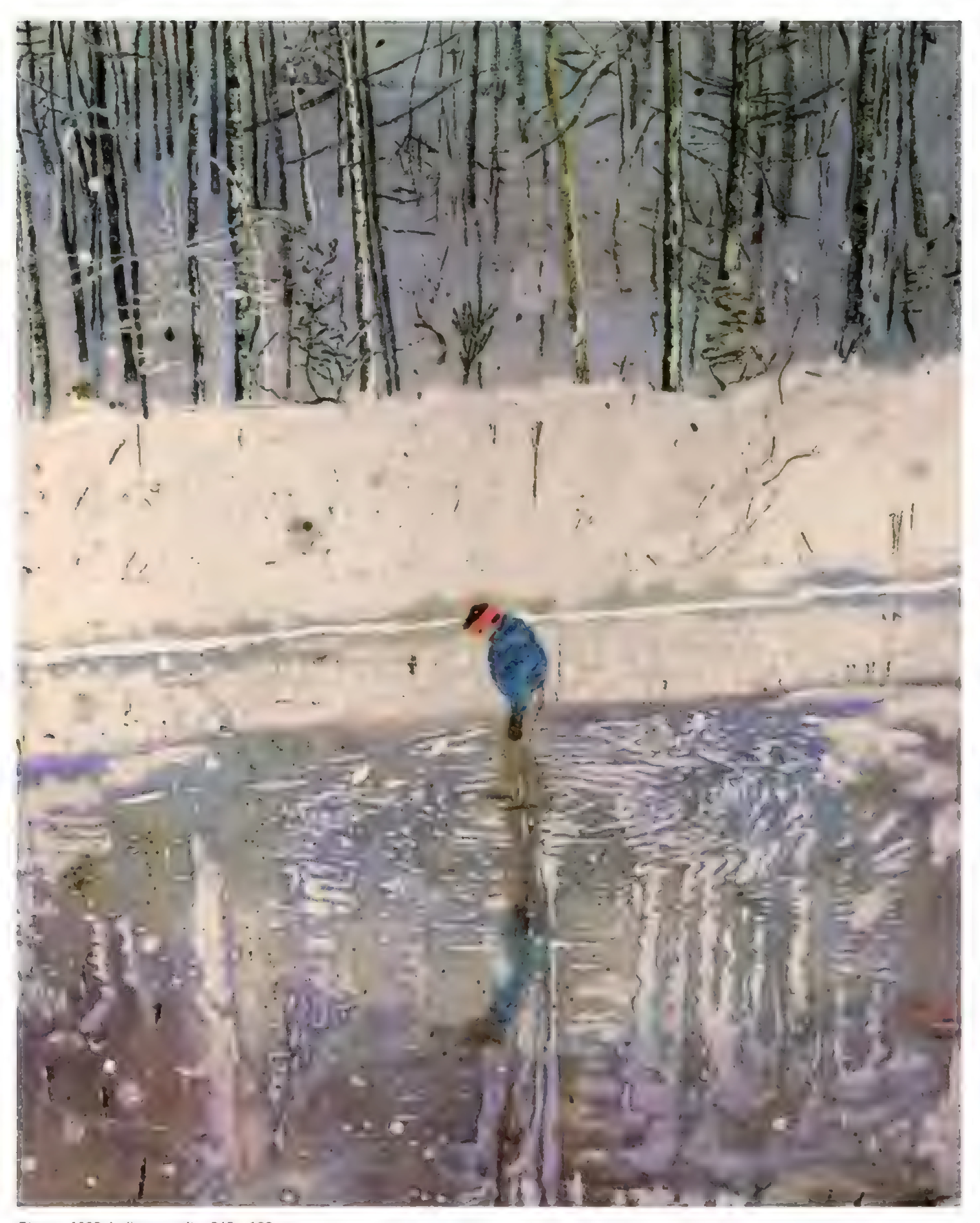
Swamped. 1990, huile sur toile, 197 x 241 cm. The Monsoon Art Collection.

Tout a commencé par une nuit d'horreur au Canada, avec un canot et un peintre à la dérive. Cette nuit-là, Peter Doig les a vus. Tel David Vincent ayant surpris les Envahisseurs, il sait désormais qu'il lui faut convaincre un monde incrédule que le cauchemar a déjà commencé... En 1987, après avoir suivi les cours de la School Art of Wimbledon puis de la célèbre Saint Martin's School of Art à Londres, Peter Doig, désorienté, est de retour au Canada, où il se souvient avoir passé une adolescence heureuse. Venu se réfugier dans la ferme paternelle en Ontario, un soir, avec sa sœur, il regarde *Vendredi 13*, un *slasher* à petit budget mais à grand succès. Tourné par Sean Cunningham en 1980 – avant de donner naissance à la saga du tueur en série Jason Voorhees en 12 films –, le film ensanglante des scènes de la vie quotidienne d'adolescents américains, dans un New Jersey solitaire qui semble tout droit sorti des toiles d'Edward Hopper. Afin de conserver toute la fraîcheur des sensations ressenties, l'artiste se précipite immédiatement dans la grange voisine pour peindre une vision hallucinée de cette Alice au pays des cauchemars : après le massacre de tous les moniteurs du camp de vacances de Crystal Lake, une jeune fille blonde justement prénommée Alice – dont on ne sait si elle dort, si elle rêve ou si elle est morte – se laisse dériver sur un canot blanc au milieu d'un lac, une main pendante hors de l'embarcation, devant un somptueux rideau d'arbres éclatant de couleurs automnales, qui se reflètent dans l'eau comme dans un miroir. « C'est la seule de mes toiles qui fasse directement référence à un film, se défend aujourd'hui l'artiste (qui, par refus du sensationnel et rejet du sensationnalisme des Young British Artists, se méfie de l'importance accordée au récit de cette scène primordiale). Les gens aiment à penser qu'on s'inspire de films d'horreur. En fait, c'est le moment le moins terrifiant du film. Hors contexte, cela s'apparente plutôt à une sorte de rêverie romantique. » Si romantisme il y a, il est dès le départ vicié par une inquiétante étrangeté freudienne. Car ce que l'artiste ne dit pas, c'est que cette scène onirique de fusion dans une nature mystique de *Vendredi 13* est immédiatement suivie d'un meurtre destiné à faire sursauter le spectateur : une créature pourrissante surgit soudain du lac pour entraîner cette Ophélie dérivante au fond des eaux. L'idyllisme du canot blanc, tel qu'on le retrouve dans une variation comme *Swamped* en 1990, n'est qu'un leurre : se dédoublant sur le reflet sanglant d'arbres morts, en une riche tapisserie asphyxiée de matières et de formes, le motif de la petite barque semble englouti dans un trou noir de l'espace et du temps. Cet élargissement cosmique est encore plus sensible dans *Milky Way* (la Voie lactée), où la barque et sa victime disparaissent dans un immense nocturne étoilé et glacé, où les arbres se tordent dans la nuit polaire : « On dirait presque une peinture d'Edvard Munch qui se mettrait à vivre », commente Peter Doig.

Un calmant cérébral

« J'ai connu une sorte d'épiphanie au Chelsea College of Art and Design de Londres (où l'artiste revient en 1989, après trois années passées au Canada) qui a littéralement changé ma manière de peindre, poursuit-il. J'ai commencé à faire des peintures clairement influencées par des artistes que j'avais toujours admirés mais que je n'avais jamais osé approcher, comme Hopper ou Munch. » Mais c'est tout de même par le cinéma et la caméra subjective de Cunningham que l'artiste a trouvé sa manière d'appréhender le temps en peinture. Tout comme Matisse, qui disait rêver « d'un art d'équilibre qui soit un lénifiant, un calmant cérébral », Doig cherche à produire une sorte d'« engourdissement » chez le spectateur. Ses toiles s'apparentent à des récits mystérieux que le regard appréhende en un lent travelling. « Contrairement à ce qui se passe avec



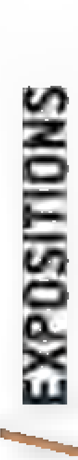


Blotter. 1993, huile sur toile, 249 x 199 cm.
National Museums Liverpool, Walker Art Gallery, donation John Moores Family Trust, 1993.

l'image, je pense qu'observer, examiner, focaliser le regard dans une peinture est extrêmement important. Velázquez, Cézanne ou Matisse utilisent les changements de point focal pour faire tenir le tableau, mais aussi pour capter le regard de l'observateur. De fait, celui qui regarde devient physiquement partie intégrante du tableau. » Chez ce grand sportif, joueur de hockey sur glace de haut niveau, le physique se figure en cognant la surface de la toile avec précision, à la manière du palet poussé à toute vitesse par la crosse. Mettant à distance le sujet comme la pellicule qui impressionne l'écran, Doig recouvre ses images d'une sorte de filtre, qui leur donne l'apparence de choses à la fois vues et rêvées. « Mes figures semblent disparaître quand on les approche. Plus on est près, moins on en voit. » Cherchant à représenter le mouvement même de l'œil, il lutte contre l'immobilité du plan et de la toile en usant de tous les scintillements, coulures,

100 Years Ago (Carrera). 2001, huile sur toile, 229 x 359 cm.
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/ Centre de création industrielle, Paris.

taches, giclures et autres textures fondantes de la peinture à l'huile. L'image inanimée s'anime alors à la façon d'une séquence de formes et de couleurs. « J'essaie d'obtenir une représentation en évolution constante, qui ne cesse de se transformer en une image différente. Car l'œil ne voit jamais une image immobile. » Après *Blotter* (Buvard), aux volutes de glace directement inspirées par sa première expérience du LSD à Toronto, l'inspiration « canadienne » de Doig connaît son apogée dans les tableaux de neige rose et violette presque hallucinogènes qu'il peint dès son retour à Londres, en opposition à la peinture porno-chic autobiographique de Tracey Emin – pourtant d'obédience tout aussi munchienne. Reprenant la fulgurance des paysages naturalistes réalisés par le garde forestier Tom Thomson dans le parc Algonquin de l'Ontario – avant que cet artiste météorique ne meure noyé dans le lac Canoe en 1917 –, il pousse l'exagération





des couleurs de Monet, notamment dans ses tableaux de Norvège, à un paroxysme psychédélique. Doig dit aussi avoir été frappé par les bombardements de Bagdad vus à la télé, « avec le flash des explosions qui apparaissaient comme des taches blanches imprécises sur l'écran ». On pourra remarquer que ces gros flocons qui viennent perturber la toile évoquent aussi les éclairs de pluie qui hachent la vision des poursuites mortelles dans la nuit de *Vendredi 13*...

Charon moderne

Ses prospections dans les espaces vides et vierges du Grand Nord ne l'empêchent pas de poursuivre ses variations autour du canot. « La forme simple, élégante et silencieuse du canoë imprègne l'imaginaire canadien. Sorte de symbole national chargé d'émotion, le canoë signifie liberté et mouvement, avec toute la tristesse qui va avec. » Lorsque, à la fin de l'an 2000, Doig entame *100 Years ago* (Il y a cent ans) – sa toile iconique qui accueille le visiteur dans le hall de la Fondation Beyeler, avant même d'entrer dans l'exposition, comme une sorte de passage –, il veut se confronter aux grands maîtres de la peinture française de la fin du XIXe et du début du XXe, de Daumier à Bonnard. « C'est notre langage : tant de choses ont été accomplies en peinture ces cent dernières années, dont on peut encore tirer profit et se nourrir en tant que peintre. Je ne demande pas aux œuvres d'autrefois une inspiration mais de l'aide. » Or il vient tout juste de découvrir, bouche bée, au Saint Louis Art Museum, les *Baigneuses à la tortue* de Matisse, qui datent de 1908. « Les *Baigneuses à la tortue* sont ses *Demoiselles d'Avignon*, l'une des œuvres les plus étranges et radicales qu'il ait jamais faite. Elles défient le temps ! J'étais totalement fasciné par les cercles formés de figures inquiètes et inquiétantes, tous ces éléments non narratifs et les couleurs de l'arrière-fond vert et bleu : cela ressemblait presque à du Diebenkorn. » Reprenant cet étagement simplifié en trois surfaces distinctes, Doig fait dériver sa brosse et son pinceau dans un espace infini, à la fois pictural et temporel, en barrant l'eau d'un immense et irréel canoë rouge orangé. Isolant la figure d'un Charon moderne sur cette barque sanglante, il emprunte à une photo, parue dans un vieux disque de blues-rock des Allman Brothers, la silhouette du bassiste Berry Oakley, immobile sur un canoë rouge qui glisse sur les eaux du lac Bradford en Floride. Disparu brutalement dans un accident de moto en 1972, ce doux prophète chevelu, dont l'ombre se reflète en une flaque de sang (presque identique à celle d'*Impression soleil levant* de Monet), fixe le spectateur à la manière de quelque spectre.





Moruga, 2002-2008, huile sur toile, 300 x 200 cm. Collection privée.

Pluie et vent sur Trinidad miracle

En introduisant tout en haut du tableau l'île-prison tropicale de Carrera, aperçue au large de Port of Spain, la capitale de Trinidad et Tobago, à l'extrême sud des Caraïbes, l'artiste combine pour la première fois un nouvel élément chaud à son univers froid. Solarisant cette île blanche et verte sur la ligne noire de l'horizon, il transforme sa toile de deuil en une vision fin XXe siècle de *L'Île des morts* symboliste de Böcklin. Ayant quitté Londres pour une résidence d'artiste à Trinidad – attribuée de façon quelque peu inattendue –, l'Écossais voyageur s'est rendu, tel son compatriote Stevenson, en 2000 sur cette île des mers du Sud, où il avait passé sa petite enfance jusqu'à l'âge de 7 ans. « Visuellement, c'est un endroit extrêmement fort, même si l'on en a fait l'expérience à un très jeune âge. Le fait de voir l'océan, de me retrouver sur une île, de voir les autres îlots autour de Trinidad, a débloqué les choses et donné de l'espace à mes peintures. » En choisissant de s'y installer en 2002, avec toute sa famille, Doig ne fait nullement le pari de l'exotisme mais, au contraire, de la familiarité : « Tous mes sujets, aujourd'hui comme hier, sont liés à ma vie. Aussi, quand on me demande ce que je peins, je réponds "des paysages". C'est-à-dire des images qui ne représentent pas la réalité, mais qui se situent en quelque sorte entre la réalité d'une scène et des impressions qui flottent dans ma tête. » Ne cultivant pas, comme Gauguin aux Marquises, l'espoir romantique – et toujours déçu – de « retrouver une trace d'un passé si loin, si mystérieux », il épouse toute l'étrangeté du présent en se livrant à une toponymie subjective des plages de l'île, entre vision et pensée. Il s'agit pour lui de créer « un espace pour les souvenirs qui s'enracinent dans le réel ». Installant un atelier de fortune avec l'aide d'un imprimeur venu de Berlin, et remplaçant notamment l'aquatinte par du vernis de voiture, il se livre à des séries de gravures plus ou moins expérimentales, qui lui permettent ensuite « d'accentuer les accents » – comme il le dit lui-même – de ses toiles. Ainsi, le fantastique tapis saturé de formes, de couleurs et d'accidents de *Grande Rivière*, une toile hypnotique réalisée à son arrivée, ne provient pas tant de la photo, prise sur la plage, d'un cheval au milieu de corbeaux que de l'envie de détailler un enchevêtrement de feuillage presque impossible à décrire.

Quelques vieux chevaux blancs qui fredonnent Gauguin

La méthode de Doig n'est cependant pas très éloignée de celle employée par Gauguin pour son *Cheval blanc* : pour figurer l'animal à l'état sauvage dans l'arrière-pays tahitien, le Français n'hésitait pas à mêler les branches tordues d'un bourao indigène à la copie d'un moulage en plâtre d'une tête de cheval issue de la frise du Parthénon, ainsi qu'à des fleurs de lys imaginaires.



Pour *Music of the Future*, qui met en scène une sorte de gourou bleu dans la nuit, Doig prend appui sur une carte postale du Kerala, représentant un hangar à bateaux, qu'il combine avec le *Saint Jean-Baptiste au désert* du primitif flamand Gérard de Saint-Jean. Quoique l'extraordinaire *Pelican (stag)* soit issu d'un souvenir précis, vécu à Trinidad aux côtés du peintre Chris Ofili, là encore, la toile mêle des sources hétérogènes afin de rendre l'anecdote universelle. Ayant aperçu, sur une plage éloignée, un homme en sous-vêtements qui faisait tournoyer un pélican par le cou pour le tuer, Peter Doig a choisi, pour illustrer cette scène, d'utiliser la photo d'un pêcheur d'Inde du Sud qui tire un filet au bord de l'eau. Brouillant les cartes, il marie cette figure étrangère à un *pouring* de couleur bleu clair, qui éclabousse le centre du tableau à la façon du rai de lumière du *Coup de soleil dans les bois de Trivaux* de Matisse, daté de 1917. Avec le temps cependant, le tachisme virtuose des débuts se fait de moins en moins sentir dans les toiles de Trinidad. Édulcorant ses sensations, jusqu'à les rendre presque abstraites, Doig préfère user d'un synthétisme délavé, qu'il emprunte aux épures équestres de Goya comme aux aplats tropicaux de Gauguin. On retrouve ce gauguinisme spectral aussi bien dans *Man Dressed as Bat* et *Figures in a Red Boat* de 2007 que dans les sound systems, empilés comme des pyramides précolombiennes, de *Maracas* en 2008, ou encore dans les drapeaux africains géométriques de *Painting for Wall Painters (Prosperity, PoS)* de 2012, inspirée à la fois par la devanture du bar musical Prosperity que par la pochette du disque de Bob Marley, *Survival*. Obsédé par le modernisme, Peter Doig n'a jamais cessé de confronter son lyrisme mélancolique instinctif à un désir de géométrisation radicale : depuis ses *Concrete Cabin*, vues de l'Unité d'habitation de Le Corbusier en Lorraine, à Briey-en-Forêt, enserrée jusqu'à l'étouffement par une forêt tentaculaire, jusqu'au mur lisse comme une grille abstraite, censé représenter des cageots de bière empilés dans la rue à Trinidad, de *Ping Pong*. Dans cette expérience au-delà du réel, souvenirs d'aujourd'hui et peintures d'hier entachent le présent, à la façon de ronds dans l'eau irisant le futur. « J'essaie de créer quelque chose de trouble qu'il est difficile – sinon impossible – de mettre en mots », assure Peter Doig. De cette confusion des sentiments naît la dernière peinture du XXIe siècle, mélancolique, neuve et intemporelle.



Ping Pong, 2006-2008, huile sur toile, 240 x 360 cm. Barrie et Emmanuel Roman, legs à Tate.



Monory dans sa nuit étoilée

PAR RENAUD FAROUX



Couleur n° 1. 2002, huile sur toile, affiche de cinéma « Gun Crazy » de J. H. Lewis et plexiglas, 195 x 458 cm.

Jacques Monory

FONDS HÉLÈNE ET ÉDOUARD LECLERC POUR LA CULTURE, LANDERNEAU
DU 14 DÉCEMBRE 2014 AU 17 MAI 2015
Commissariat : Pascale Le Thorel

Velvet Jungle n° 13/1. 1971, huile sur toile, 260 x 300 cm. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

La grande rétrospective de Monory présentée à la Fondation Leclerc est ciselée comme un bon scénario de film noir, à l'image des créations de l'artiste. L'exposition chronologique, depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui, démontre que l'homme qui porte un chapeau, et cache son regard derrière des lunettes fumées pour mieux masquer ce qu'il découvre au-delà des miroirs qu'il a criblés de balles, vise dans ses toiles une création totale qui unirait l'art et la vie.

La vie est un songe

Personnalité originale majeure de la Figuration narrative, à la croisée de tous les arts –photographie, cinéma, reportages –, le peintre, dans ses images personnelles et intimes ou ses représentations collectives et publiques, décrit les chroniques successives d'un journal de bord où se mêlent récits fantasmagoriques et autobiographie qui se dilueraient dans notre quotidien comme le reflet de sa permanente transformation. Dès les premières salles, on comprend que le répertoire de Monory s'est déjà mis en place vers 1960. Si traditionnellement les périodes bleue ou rose renvoient à Picasso, ces couleurs sont aussi celles du monde des rêves barbares de l'artiste qui manie le revolver comme un pinceau. Ses tableaux, constellés d'armes à feu, racontent des univers glacés pas forcément si éloignés de nos réalités quotidiennes. Pascale Le Thorel, commissaire de l'exposition bretonne, rapporte comme dans un procès-verbal policier : « L'ensemble des meurtres est annoncé par le tableau *For all that we see or seem is a dream within a dream* ("Car tout ce que nous voyons ou sentons est un rêve à l'intérieur d'un rêve"), dont le titre est tiré d'une des *Nouvelles* d'Edgard Poe. Choisi comme



emblème de l'exposition, il formalise une rupture amoureuse, une fêlure dans la vie de l'artiste. » Les huit tableaux de cette série mythique reprennent à côté d'éléments de la vie quotidienne une sorte de récit cinématographique dont le climat est directement inspiré par les romans de la *Série Noire* et des films policiers. L'agitation se termine désespérément dans la violence et dans la mort abrupte. Comme pour *Pierrot le fou*, la peinture de Monory pourrait prendre le nom d'un poète nommé revolver !

Le démon des armes

Monory aurait adoré être un acteur, jouer les gangsters au cinéma. C'est sûrement pour cela qu'il traîne toujours cette apparence, cette élégance sortie des films noirs américains qu'il voyait quand il était enfant. Et pourtant, à travers ce mensonge vestimentaire, comme à travers le roman de sa vie qu'il transforme en drame, dans sa peinture, il nous parle de vérité. Alain Jouffroy précise à propos de ce personnage, à l'air de tueur solitaire à la Jef Costello dans le *Samouraï* de Melville, que, criminel par procuration, « il sait devenir celui-là même qu'il redoute le plus : un homme heureux. Le revolver qu'il porte dans sa doublure l'y aide beaucoup. Les exercices de tir, en quoi se confond sa peinture, lui ont certainement évité le suicide et l'horreur de l'ennui. » Le suicide auquel l'artiste échappe par l'acte de créer ses *Meurtres* commis sur autrui évoque irrésistiblement la violence qu'il se fait à lui-même. Le passage à l'acte n'a pas lieu dans la réalité mais se projette sur la toile. On songe aussi évidemment au suicide de Vincent Van Gogh, dont Monory aime à dire qu'il est « le plus grand »... Pour lui, « l'œuvre d'art devrait être un crime parfait » car l'art est à son avis, par essence, antisocial, comme le crime. Mais à la différence du geste criminel, l'œuvre d'art est récupérée par la société. En ce sens, il ne prend pas parti sur un plan politique car sa vision pessimiste du monde est fondée sur la condition humaine et non sur une analyse critique de la société, même si sa fascination pour les hors-la-loi reste totale. Lors d'un passage fugace à l'atelier, je me souviens d'avoir remarqué sur un meuble la photocopie encadrée d'une jeune terroriste : une nouvelle héroïne

Opéra Furia « A » n° 8, 1975, huile sur toile, 195 x 342 cm.





Technicolor n° 11, 1977, huile sur toile, 150 x 150 cm.

pour ce maniaque du pistolet et de l'action directe en peinture ? Le maître m'avait raconté qu'il avait reçu cette image par la poste de manière anonyme et qu'elle était même accompagnée d'une citation qui le troublait beaucoup : « Je suis perdue, toi aussi... » Son film préféré reste *Gun Crazy*, une série B de Joseph Lewis qui propose une métaphore percutante et violente du coup de foudre : « Je t'aime, je te tire dessus, je t'aime, je te descends, je t'aime, bang, bang, bang ! » Ce démon des armes renvoie à des pulsions sexuelles et érotiques évidentes.

« Almost Blue »

Le bleu est une constante de sa palette car son instinct l'a toujours poussé vers la monochromie. À ses yeux, cette couleur reste la plus juste et la plus commode pour s'exprimer et techniquement elle a aussi l'avantage de se décliner merveilleusement bien. Il aime toujours à dire que c'est une des rares couleurs qui, du plus foncé (presque noir), au plus clair (quasiment blanc), conserve toujours ses qualités esthétiques ! Cette couleur dans sa palette « fausse et artificielle » crée une impression de rêves obsédants faits d'*Images incurables*, pour reprendre un des titres de l'une de ses séries emblématiques. Monory cultive les paradoxes et peint pour montrer que tout va mal, en employant une couleur qui pour beaucoup, dans son aspect virginal, dit au contraire que tout va bien, que tout baigne dans l'azur, en essayant peut-être de souligner que le cauchemar que nous vivons n'est qu'un rêve. Cette violence est reprise dans les séries *Opéras glacés*, *Velvet Jungle* où les chairs comme les fleurs sont minéralisées, où la jungle, symbole de croissance et de prolifération, s'est pétrifiée. Toute cette gamme océane aux relents tenaces d'outre-tombe expose une manière picturale photographique et tragique. Alliance contre nature du rêve et de la mort. C'est dans la série des *Meurtres* qu'il impose la première fois ses variations outremer avec leurs valeurs de manifeste en même temps que de motif. Il utilise le bleu comme une mise à distance, un filtre entre songe et réalité. Dans l'univers de ce « romantique post-moderne », on croit entendre *Kind of Blue*, *Almost Blue* faire écho au texte de Gilbert Lascaux quand il cite Novalis à propos de Monory : « Le froid est un stimulus indirect. Il provoque dans les corps sains de multiples chaleurs. » Et dans ce froid, nous aimons plus, nous souffrons plus, nous jouissons davantage. Le peintre insère parfois des miroirs dans ses tableaux pour que de regardeur chacun devienne aussi acteur de ses fabuleuses fantaisies passionnées. Le spectateur, témoin, voyeur ou complice, participe à ses visions angoissées où traînent des parfums d'éther. Le rendu des images provoque une sorte de fascination malsaine faite d'étouffement et de surprise. Cette sensation perdure quand sa palette s'élargit aux deux autres couleurs primaires, le rose et le jaune pour passer enfin à la série *Technicolor*.

Proche de la *Nouvelle Vague*, ami d'Agnès Varda et de Jacques Demy, Monory signe en toutes lettres son amour pour le cinéma quand il réalise *Ex*, un petit chef-d'œuvre projeté dans l'exposition qui nous laisse encore aujourd'hui *À bout de souffle !* Son goût prononcé pour Hollywood est toujours présent dans *La Petite voleuse* où les hommages à *Gloria* de John Cassavetes se marient au monde glacé d'Edward Hopper. Sous la nuit étoilée, entre l'*Aurore* et *Sunset Boulevard*, quelque part, Monory parle de façon obsessionnelle de tous les suicidés de la société, de chacun de nous, éternel *Dormeur du val* avec deux trous bleus au côté droit. ■





For all that we see or seem is a dream within a dream. 1967, huile sur toile, 172 x 125 cm. Musée d'Art contemporain [MAC] de Marseille.



Sommets de la peinture suisse

PAR PASCALE LISMONDE

Anker, Hodler, Vallotton…
Chefs-d'œuvre de la Fondation pour l'art, la culture et l'histoire
FONDATION PIERRE GIANADDA, MARTIGNY (SUISSE)
DU 5 DÉCEMBRE 2014 AU 14 JUIN 2015
Commissariat : Matthias Frehner

Ferdinand Hodler, *Les Alpes vaudoises vues des rochers de Naye*, [illegible]917, huile sur toile, 76 x 9[illegible] cm

« Sésame ouvre-toi ! » L'accroche triomphale de cette nouvelle exposition de la Fondation Gianadda marque un événement artistique national, réunissant Suisses alémanique et romande. En 2014, à 90 ans, Bruno Stefanini lève enfin le voile sur sa collection privée, la plus importante de Suisse, d'abord cet été au Kunstmuseum de Berne, puis cette fois à Martigny, avec 150 œuvres d'artistes suisses ayant travaillé de 1750 à 1950, autour des trois plus célèbres, Albert Anker, Ferdinand Hodler et Félix Vallotton. À travers tous les domaines de la peinture (l'histoire, le genre, le paysage, la représentation animalière, la nature morte, le symbolisme, le nu et le portrait), on découvre les signes forts d'une identité helvétique, entre nature et culture, et l'implication des artistes suisses dans les révolutions esthétiques.

Que dévoilent ces chefs-d'œuvre, pour la plupart méconnus ? Des paysages emblématiques de montagnes avec lacs, les travaux agricoles de jadis, entre labour et moisson, la vie quotidienne d'hommes et de femmes au travail ou au repos, un livre ou un verre à la main, ou endimanchés, des couples enlacés, des nus, des mères à l'enfant, des fleurs en bouquet pour natures mortes, de portraits d'adultes et d'enfants, des autoportraits d'artistes. Soit l'existence quotidienne, concrète, matérielle, célébrée dans toute sa plénitude.

Autour du trio majeur composé d'Anker (1831-1910), Hodler (1853-1918) et Vallotton (1865-1925), présents dans tous les genres de cette exposition, l'ensemble des peintures présentées ici dit surtout la prédilection du collectionneur pour un courant réaliste, qui montre les caractéristiques de la nature et de la culture helvétiques comme autant d'icônes de l'identité nationale. Dans cet ensemble, on compte des œuvres d'Arnold Böcklin, Alexandre Calame, Robert Zünd, Rudolf Koller, Frank Buchser, Ernest Biéler, Cuno Amiet, Alice Bailly, Niklaus Stoecklin...



Albert Anker, *Les Bourbakis*, 1871, huile sur toile, 94 x 150 cm

À partir des révolutions picturales provoquées par Courbet et Manet, le réalisme connaît son apogée. Anker part étudier à Paris sous le second Empire, Zünd fréquente l'École de Barbizon et, sous l'influence de Courbet, exilé en Suisse en 1873, Hodler abandonne bien vite les conventions pittoresques de ses paysages. De plus, en tant qu'enfants de Calvin et de Rousseau, les Suisses héritent de gènes culturels qui confortent les peintres dans leur attention au réel, comme dans le siècle d'or hollandais : toute image peut être la forme visible de la présence et de la grâce de Dieu (qu'il est par ailleurs interdit de représenter). En observant l'humanité et la nature pour les restituer avec précision, le peintre peut aussi exprimer la dimension spirituelle de la création.
Avec ses lumières intenses et son goût du détail vrai, Robert Zünd (1827-1909) devient ainsi un maître du paysage : *La Ferme* (1870) ou *Moisson* (1885) en témoignent, tandis que les animaux de Koller, dans *La Desalpe* de 1856 ou sa vache, *Égarée dans la neige* (1853), prennent une dimension existentielle. Artiste humaniste, Anker peint ses personnages avec tendresse, une *Femme lacustre* (1884), assise sur la berge d'un lac, attendant son homme, son enfant sur les genoux, un vieil homme joyeux avec *Le Vin nouveau* (1874) ou un enfant dans *La Sieste* de 1879. Cette enfance, il l'étudie avec passion (plus de 300 portraits). Acquis aux théories d'éducation de Rousseau et Pestalozzi, qui ont établi les enfants comme groupe social, il les peint « en train de sentir, de penser, d'agir », « avec cet optimisme dont rayonnait le tout jeune État fédéral ».
Le XIX[e] siècle marque un tournant dans l'histoire de la Confédération helvétique. Après avoir conquis sa neutralité perpétuelle en 1815, en 1848, elle se dote en effet d'un État fédéral et d'une Constitution. La Suisse se cherche donc une identité nationale. Et la peinture d'histoire prend alors toute son importance : Joseph Zelger exalte les images du berceau de la confédération dans sa *Chapelle de Guillaume Tell avec l'Uri-Rotstock* (1850-1860), sommet célèbre sur le lac des Quatre-Cantons, références ancrées dans la conscience nationale. Ou bien Hodler forge une figure martiale, avec ce fier *Guerrier avec hallebarde* (1898 puis 1913) à Marignan, qu'on voit désormais au Vatican. C'est aussi le temps où la grande République-sœur d'outre-Atlantique fascine les esprits progressistes (on donne le pouvoir au peuple) : à la fin de la guerre de Sécession, Buchser est envoyé en mission aux États-Unis, il peint le général Sherman (*Portrait*, 1869), suit ce vainqueur nordiste dans les plaines du Far West et rapporte d'étonnants portraits de Noirs, tel ce cireur de chaussures dépenaillé et cigare



au bec, scrutant un tableau de baignade de femmes blanches (*Art Student*, 1869).
Mais la guerre franco-prussienne de 1870 provoque des désordres aux frontières : Bachelin peint des *Soldats suisses accueillant à la frontière un groupe de réfugiés civils*. Avec *Les Bourbakis* de 1871 (du nom de leur général pris en tenaille par les Prussiens), Anker met en scène l'accueil par les paysans suisses des quelque 87 000 soldats français en totale déroute, dans un bel élan de solidarité générale. En 1864, le Suisse Henri Dunant crée la Croix-Rouge pour les blessés de guerre.

Les artistes suisses dans les révolutions esthétiques du XXe siècle

Dans cette exposition de deux siècles de peinture suisse, chaque artiste apporte ses variations autour du réalisme. Mais au tournant du siècle, la veine s'épuise et les artistes suisses contribuent aux révolutions esthétiques marquant les avant-gardes du XXe siècle. Cuno Amiet séjourne à Pont-Aven, expose avec *Die Brücke* à Dresde et peint par exemple une *Nature morte avec des narcisses et des oranges* (1908) à la manière de Van Gogh. Giovanni Giacometti et son cousin Augusto, futur pionnier de la peinture abstraite en Suisse, tâtent du pointillisme comme dans *Trois Pommes sur une nappe blanche* (1907-1908).
Vallotton, le plus célèbre, s'établit en France à partir de 1882 ; lié d'abord aux Nabis, mais toujours en recherche stylistique, il compose dans différents registres picturaux. L'exposition présente trois nus de facture classique, forts de références mythologiques (*Baigneuse au rocher*, 1911) ou très réalistes quant au rôle de la femme en son temps (*Femme aux colliers*, 1912). Ses paysages étonnent : amoureux de la mer entre les côtes normandes ou bretonnes, Vallotton transfigure une nature qu'il peint à la limite de l'abstraction (*Plage ciel mauve*, 1903 ; *Marée montante le soir*, 1915). En revanche, ses natures mortes, auxquelles il attachait un grand prix, sont composées avec précision, pour saisir la matérialité de chaque objet, tout en impliquant plusieurs niveaux de lecture (*Nature morte au journal*, 1923), anticipant des traits de la Nouvelle Objectivité et du surréalisme. Bientôt célèbre, Vallotton expose à



Giovanni Segantini. *Nudo femminile*. 1884-1886, huile sur toile, 174 x 87 cm.

Ferdinand Hodler. *Las de vivre*. Après 1892, huile sur toile, 110,5 x 221 cm.

Berlin, Vienne, Moscou ou Londres, mais devenu français, il laisse à Hodler le rôle de l'artiste national. Lui aussi membre actif des Sécessions à Vienne, Munich et Berlin, Hodler endosse d'autant mieux cette fonction qu'il est ancré à la fois en Suisse alémanique et en Suisse romande, et au moment où sa nation affirme sa nouvelle identité, il voue son œuvre à la célébration des paysages et de l'histoire helvétiques.

La Fondation pour l'art, la culture et l'histoire : une collection privée suisse à vocation de musée national

Belle histoire suisse : Bruno Stefanini, né en 1924, fils d'un émigré italien établi dans la ville de Wintherthur (canton de Zurich), a fait fortune en créant un empire immobilier, autant de similitudes avec la personnalité de Léonard Gianadda. Voilà plus de cinquante ans qu'il consacre ses loisirs à constituer une collection d'œuvres d'art du XVIIIe siècle à l'époque moderne, comportant aussi des objets de la vie quotidienne ou des ensembles représentatifs de l'histoire helvétique ou mondiale. Exceptionnelle par le nombre de pièces – en cinquante ans, il aurait acheté l'équivalent d'une œuvre par jour –, cette collection se répartit en douze grandes sections : *Helvetica*, *Militaria*, *Napoleonica*, *Historica*, Antiquité, peinture, arts graphiques, sculpture, art populaire, mobilier, collection minéralogique et *Old timer*.

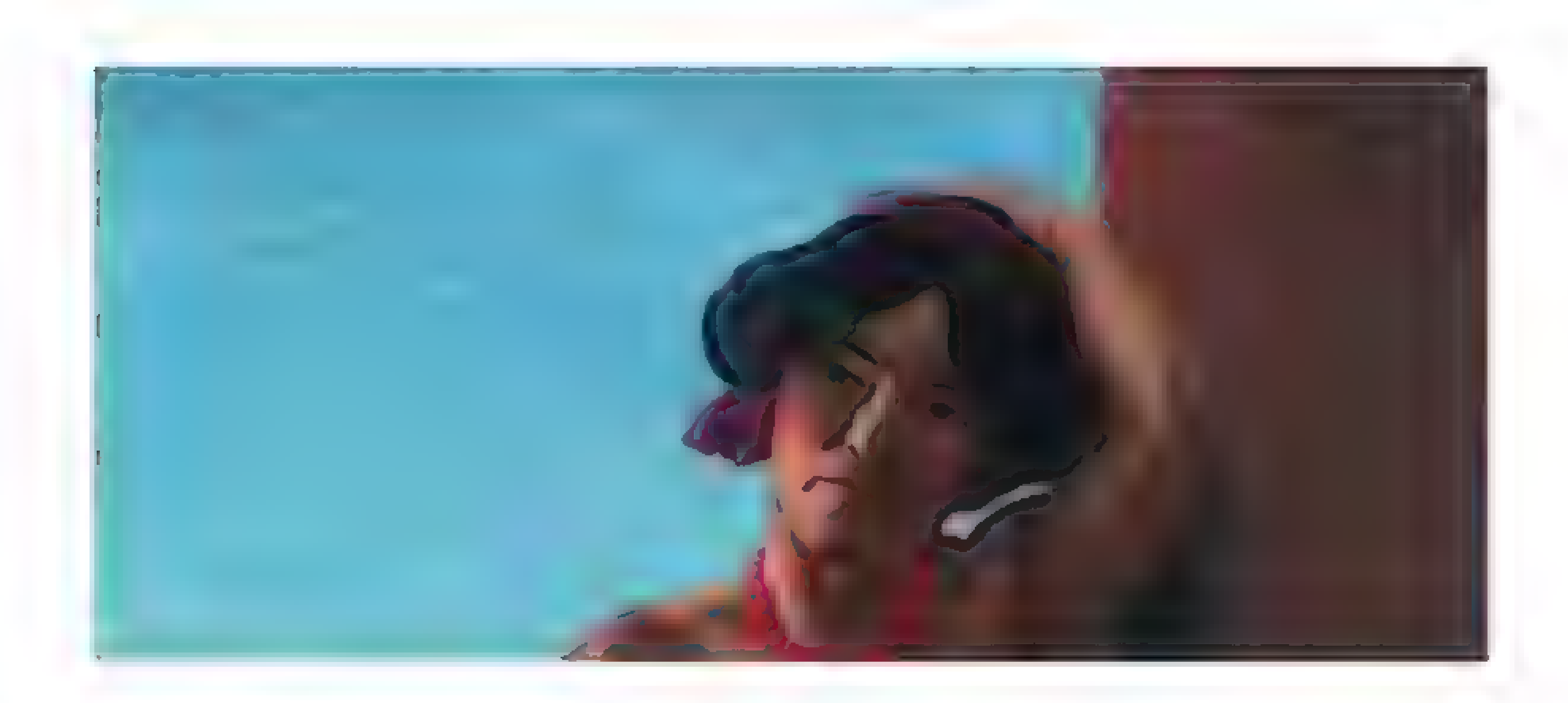
Obtenir un dévoilement significatif des œuvres de cette collection fut un combat de longue haleine pour les directeurs de musée. Surtout soucieux de ne pas manquer une vente qui l'eût privé d'une œuvre convoitée, et réfractaire aux signes extérieurs de richesse, Bruno Stefanini eût même jugé inconvenante toute demande en ce sens. Quand pour la première fois, en 2009, Matthias Frehner, directeur du Kunstmuseum de Berne, lui a proposé d'organiser « une importante exposition consacrée aux trésors de sa collection », il s'est entendu rétorquer : « Mais c'est encore trop tôt! Et il s'en faut encore de beaucoup avant que ma collection ne soit achevée et mise à jour ! » – en dépit des 85 ans du collectionneur ! Il aura donc fallu patienter cinq ans encore avant d'obtenir gain de cause en 2014.

La collection suit deux grandes orientations : d'abord, priorité aux œuvres suisses. Est-ce d'avoir été engagé militaire à 24 ans pour défendre les frontières de son pays durant la Seconde Guerre mondiale ? Bruno Stefanini garde une fibre patriotique et souhaite volontiers que « la Suisse ne perde pas son âme alors que le bien-être matériel est assuré », se disant « prêt à s'engager pour empêcher la vente de l'héritage culturel et historique de son pays à des collections privées ou à des musées européens, et surtout pas outre-Atlantique ». Le problème est réel en Suisse, faute de dispositifs juridiques interdisant aux biens nationaux de sortir du territoire. De ce fait, Bruno Stefanini acquiert souvent des œuvres quand les musées suisses ne disposent pas des fonds nécessaires, surtout depuis que la Fondation Gottfried Keller (créée en 1890) ne peut plus assumer cette mission de préservation du patrimoine national suisse. À cette fin, il a donc créé en 1980 la Fondation pour l'art, la culture et l'histoire. Autre orientation du collectionneur : son souci d'exhaustivité. Autour d'un artiste, il a coutume d'acquérir tout ce qui peut contribuer à comprendre la genèse de l'œuvre et les thèmes abordés (carnets études, correspondance), achetant même des successions complètes, celle de Louis Conne ou du sculpteur Hans Jörg Limbach, soldat avec lui, et auteur du seul buste le représentant. Ce qui contribue à réviser le jugement et la valorisation d'une œuvre pour la postérité.

La collection compte ainsi plus de 8 000 œuvres



À ses commencements, il s'inscrit dans le courant symboliste, initié en Suisse par les visions oniriques de Füssli (*La Vision du poète*, 1806), prolongé par les créatures angoissées de Böcklin (*Femme en mantille noire*, 1874), et encore illustré par Segantini, notamment dans son triptyque *La Vita, La Natura, La Morte* de 1898.
Toutes questions qui hantent Hodler et ses interrogations sur la condition humaine. Il peint des vieillards solitaires, le juif errant *Ahasver* (1910) ou cinq hommes assis en parallèle, *Las de vivre* (1892), prostrés, figés dans une blancheur sépulcrale. Étudiant les lois secrètes de la vie, il cherche à mettre l'homme en harmonie avec la nature. Sur les bords du lac Léman, enthousiasmé devant les montagnes à l'assaut du ciel, il s'exalte face à cette immensité renversante, voyant un « ovale universel constitué par une jatte de terre et un couvercle de ciel coupés sur les côtés qui embrassent la surface du lac ». Il peint des « paysages planétaires » qui tendent vers une union cosmique : il va jusqu'à superposer de simples bandes de couleur, qui annoncent Rothko, Clyfford Still ou le Color-Field painting. L'éblouissant Hodler, méconnu en France, est vénéré en Suisse !



Félix Vallotton. *Baigneuse au rocher rouge*. 1908, huile sur toile, 116,5 x 89 cm.

et travaux sur papier, des centaines de statues et d'ouvrages de sculpture (dont l'une de Rodin, un *Saint Jean-Baptiste* de 1878), des ensembles de livres rares, des armes d'apparat, du mobilier et des objets précieux et d'art décoratif, le plus important groupe de cristaux de roche découvert en Suisse, ainsi que des vestiges emblématiques de personnages historiques illustres, tels le costume d'amazone de l'impératrice Sissi, le lit de mort de Napoléon Ier à Sainte-Hélène, le trésor d'Einstein, le manteau d'uniforme du général Guisan ou même le bureau Louis XVI de John Kennedy, que Bruno Stefanini a réussi à acquérir à la barbe des États-Unis ! Le tout est réparti entre les quatre châteaux qui appartiennent à la Fondation. Celui de Grandson, à Neuchâtel, présente en permanence des ensembles d'armes du Moyen Âge et de la Renaissance, des intérieurs historiques et une extraordinaire collection de voitures anciennes.
Quand l'inventaire sera enfin achevé – l'historienne d'art Isabelle Messerli l'a commencé il y a dix ans à partir des demandes de prêts –, Matthias Frehner souhaite que la Fondation pour l'art, la culture et l'histoire de Bruno Stefanini devienne un musée national, encore à créer en Suisse, ou qu'elle fasse l'objet de dépôts permanents dans les musées. Un souhait très partagé par les amateurs et historiens d'art !



1

Giovanni Giacometti. *Ottilia, étude*. 1909, huile sur toile, 110 x 75 cm.



Vies de Rome

PAR VINCENT QUÉAU

Les Bas-fonds du Baroque. La Rome du vice et de la misère
VILLA MÉDICIS, ROME. DU 7 OCTOBRE 2014 AU 18 JANVIER 2015
MUSÉE DU PETIT PALAIS, PARIS. DU 24 FÉVRIER AU 24 MAI 2015
Commissariat : Francesca Cappelletti, Annick Lemoine



[illegible]ore Rombouts. *La Rixe* (détail)
[illegible]0, huile sur toile, 150 x 241 cm.
St[illegible] Museum for Kunst, Copenhague.



Anonyme, cercle de Bartolomeo Manfredi. *Homme faisant le geste de la fica.* Vers 1615-1625, huile sur toile, 51 x 39 cm. Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucques.



Simon Vouet. *La Joueuse de guitare.* Vers 1618-1620, huile sur toile, 107 x 75 cm. Collection des marquis Patrizi Naro Chigi Montoro, Rome.

Enfin une exposition digne des accroches de type « face cachée... », périodiquement imprimées en couverture des quotidiens de société ! Mais ici, pas de boniment sur des évidences, au contraire, la révélation toute simple de la vision réaliste d'une Rome très écartée des extases célestes.

Avec Caravage, l'esthétique irréelle des derniers feux du maniérisme, excroissance outrée des perfections michelangelesques, disparaît de la scène artistique. Les ténèbres de cet autre Michel-Ange, Merisi cette fois, recouvrent les fonds, saturant les couleurs à la lueur d'éclairages crus, enluminant les images du concile de Trente comme celles de la Fable d'une vérité toute nouvelle. Nul besoin de retracer encore les fulgurances de sa carrière : il fut collectionné par tous, admiré par les plus influents comme les plus novateurs, et devint aussitôt chef de file d'un courant artistique qui devait, avec la même brièveté, modifier profondément la peinture en Europe. Non seulement d'un point de vue purement pictural, dans ce choix de la scène nocturne qui oblige à une autre perception des couleurs dont l'opposition, nécessairement plus brillante, autorise des contrastes d'une violence jusqu'alors inédite, mais aussi par un renouvellement radical de l'iconographie.

Bacchus vs Apollon

L'exposition se place sous l'égide du *Bacchus malade* du même Caravage, emblème parlant des choix d'un groupe qui va multiplier les scènes de cabarets où des belles de nuit, nouvelles Hébé de mœurs légères, servent des nectars à une foule aux types physiques éternellement recomposés d'après nature : mercenaires, mendiants, larrons ; toute une ménagerie peu recommandable observée avec l'œil de l'apathie estompant un moralisme souvent indulgent. C'est que Bacchus préside ! Ainsi, le travesti de l'autoportrait raconte les vies picaresques de la colonie d'artistes vivant à Rome durant une bonne partie du XVIIe siècle. Tous ont choisi l'allégeance au Dieu du vin pour opposer une nouvelle

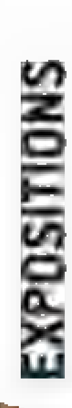
Giovanni Lanfranco. *Jeune Homme nu sur un lit avec un chat*. 1620-1622, huile sur toile, 60 x 113 cm. Walpole Gallery, Londres.

esthétique à l'idéal de perfection invoqué sous le patronage d'Apollon depuis Raphaël et son école. Abandonnant cette noble cause, tous délaissent les muses pour mieux sacrifier aux bacchantes par un refus du beau évident. Plus subtile, leur démarche élargit la conception de cette idée abstraite en soutenant par leur métier, leur génie bachique, les mille possibilités de l'artiste, révélant la nature même de la beauté par ce qu'il élit. Démarche fondamentale dans la topique de l'artiste tel qu'on le conçoit aujourd'hui ! Tous s'inscrivent dans la lignée du Pauson que décrit Aristote, prototype de l'artiste de *pitture ridicole*, qui sera identifié à la Renaissance avec des maîtres vénitiens comme Bellini, sous prétexte qu'ils n'ont pas su surpasser la copie du réel. Légitimation d'un choix esthétique, alors qu'il ne faut pas perdre de vue que la peinture vaut toujours alors uniquement comme rénovation des pratiques antiques pour les surpasser. Cette filiation s'allie au patronage de Bacchus pour justifier le choix de certains sujets pouvant froisser les passions des puissants. Malgré tout, et même le trouble des processions, les libations en l'honneur du dieu allaient devenir courantes dans cette « bohème » romaine (on me passera l'anachronisme). Ainsi, les artistes reçus parmi la confrérie des Bentvueghels (« Les oiseaux de la bande ») à l'issue d'une initiation mêlant inventions obscènes et tableaux vivants, immanquablement achevée dans une beuverie à la taverne. C'est que le vin était alors considéré comme un soutien de la création, digne de révéler au peintre des choses qu'on ne verrait pas sans lui. Il peut alors peindre jusqu'aux obscénités les plus répugnantes ; son pinceau les magnifie parce que sa culture d'artiste leur prête des résonances érudites que son entourage, une certaine élite, sait déchiffrer.

Pietro Paolini. *Les Tricheurs*. Vers 1625, huile sur toile. Collection particulière

Une joyeuse compagnie

Trop généralement méconnue, toute la clique des Bentvueghels (abrégée en Bent selon les rédacteurs), outre mener une existence peu édifiante dans la capitale de la papauté, mérite qu'on s'y attarde. Dans sa grande majorité, cette société de peintres se composait d'artistes venus du nord de l'Europe : Flamands, Allemands, Néerlandais. Malgré leur union dans une fraternité corporatiste, chacun développe une manière personnelle pouvant se décomposer en deux courants majeurs. D'une part les caravagesques nordiques comme Van Baburen, Van Honthorst, de l'autre les bamboccianti (une appellation presque péjorative apparue sous la plume de leurs détracteurs), qui, à mesure que le siècle s'écoule, conçoivent les paysages grandioses d'une ville de fastes et de misères. Chacun, durant son baptême, recevait un surnom et c'est celui de leur « chef de file », Pieter van Laer, le bamboche – ce qui se traduit par quelque chose comme le pantin –, qui donna le terme générique permettant de rassembler une certaine vision de la Rome du baroque, version basse-cour. Des antiquités déchues et souillées, une pauvreté en loques mais contente, des mœurs équivoques portées par une industrie de la prostitution alors la plus florissante d'Europe ; sublime interprétation d'une décadence qui détourne de l'excellence technique de leur peinture. Car cette association de la Bent, que ce soit Jan Miel ou Asselijn, Van Poelenburgh ou Karel Dujardin, enfante des images d'une ville outragée par les affres du temps et des hommes. Ils renouvellent les goûts italiens en y imposant les scènes populaires si prisées dans les écoles du Nord, elles-mêmes revivifiées par l'atmosphère italienne. Michael Sweerts, les frères Van Laer, affectionnent sans doute les ambiances de clair-obscur conformes aux canons caravagesques tandis que les autres oscillent plutôt vers un italianisme initié par Paul Bril ; mais tous multiplient la figuration de la vie quotidienne romaine sous ses aspects les plus sordides, coupe-gorge, beuveries, rixes, brigandage, chiromancie, mictions, concerts populaires... Et l'engouement sera si extraordinaire que des peintres d'autres nationalités et de générations différentes s'y illustreront, de Sébastien Bourdon, Pierre Brébiette ou, plus inattendu, Claude Lorrain pour les Français à Ribera ou Vélasquez chez les Espagnols. Images ambivalentes





Bartolomeo Manfredi. *Réunion de buveurs*. Vers 1619-1620, huile sur toile, 130 x 190 cm. Collection particulière.

que condamneront vite les théoriciens et les censeurs, reprochant aux mécènes de se délecter des scènes de la déchéance de leurs semblables, pratique les éloignant trop souvent de l'aumône.

Musique profane, crincrin et râles

Les émules de Caravage, à commencer par Manfredi, vont partager ces scènes de vie avec les bamboccianti. Leur approche diffère surtout par leur cadrage, le plus souvent à mi-figure, qui se focalise sur un groupe, moins fréquemment un portrait. La même populace – très souvent des acteurs, voire des personnages de la *commedia dell'arte* –, mise en scène dans de fausses représentations du réel, s'ébat autour de sarcophages antiques, quand ce ne sont pas des tables borgnes, pour jouer aux cartes au son de la guitare – instrument nouveau et très populaire –, de la flûte à bec ou du tambourin, un verre de vin à la main, dans un pays de cocagne où l'alcool chasse les ennuis s'il n'en génère pas d'autres... Chansons, boissons, turpitudes, rapines et séductions sortent de nuits d'encre ou de charbon. Les noirceurs des fonds éclairent celles de l'âme humaine, ses concupiscences et ses filouteries. Ici encore bohémiennes, vauriens, guenipes, soldats du hasard se jouent les uns des autres dans un théâtre de faux-semblants qui accuse les travers d'une classe sociale que le peintre, comme son commanditaire, côtoie parfois et cristallise en autant d'adeptes d'une philosophie stoïcienne volontaire. Surtout, le réalisme des scènes recrée l'illusion du réel. Ainsi, tel instrument ne peut être tenu de la sorte, telle pièce de costume n'appartient pas à la mode en vigueur, telle cantate n'a jamais eu recours à une partition... L'idéalisme honni reparaît dans une tentative de recréation du monde. Vouet comme Régnier, Valentin comme Tournier, Manfredi et même, plus tard, Salvator Rosa vont s'attacher aux prestiges de cette manière nocturne et transgressive propice aux scandales comme aux sabbats. Un théâtre amer de la vie où l'on chante comme l'on s'enivre pour échapper à ses rudesses ; à moins que tout cela ne vaille que pour notre mystification, crédules et nigauds que nous sommes, devant cette exhibition arrangée des vices ordinaires.

La pensée sauvage de l'Égypte antique

PAR EMMANUEL DAYDÉ

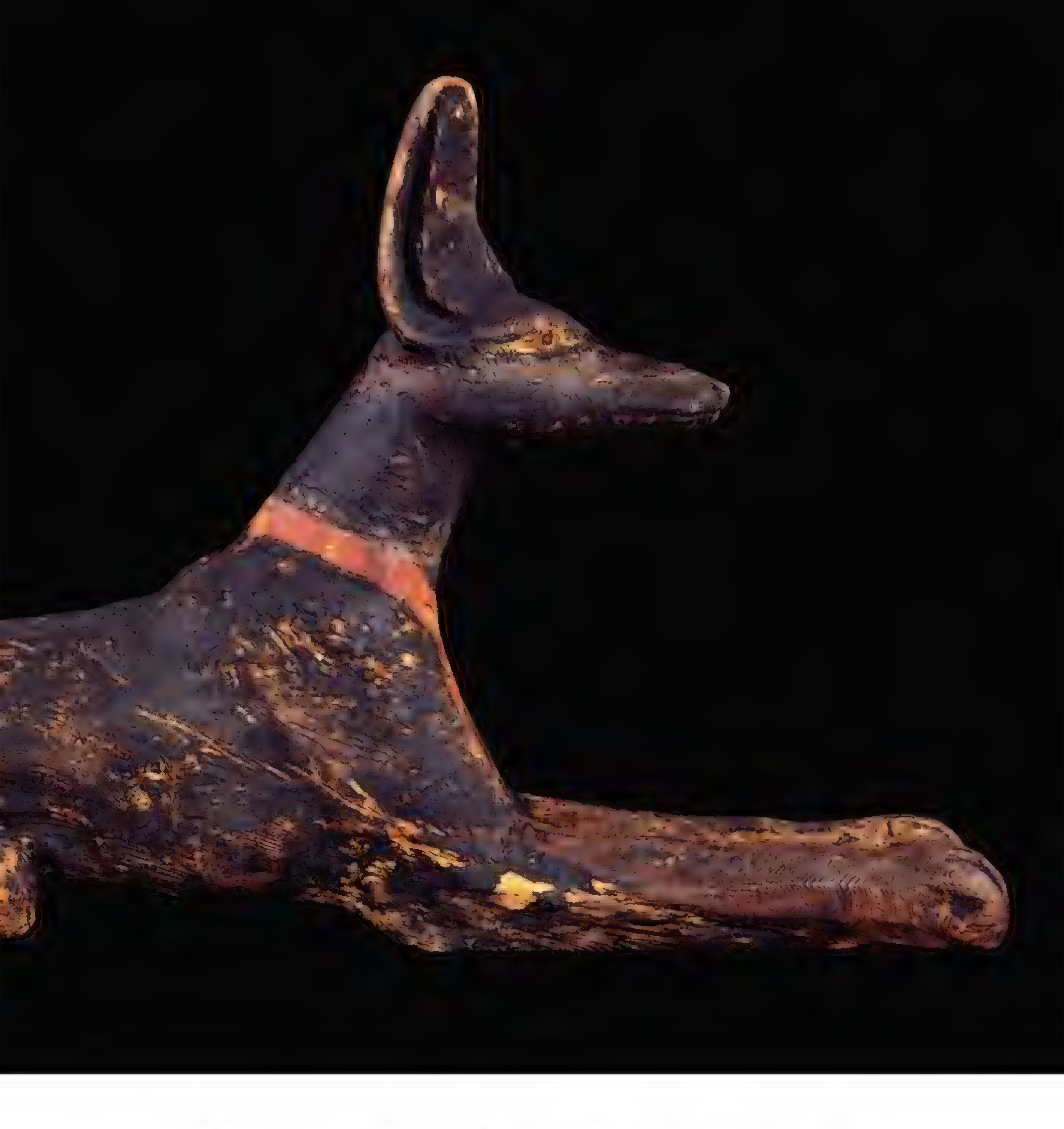
Sésostris III pharaon de légende
PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE
DU 9 OCTOBRE 2014 AU 25 JANVIER 2015
Commissariat : Fleur Morfoisse et Guillemette Andreu-Lanoë

Des animaux et des pharaons
MUSÉE DU LOUVRE-LENS
DU 5 DÉCEMBRE 2014 AU 9 MARS 2015
Commissariat : Hélène Guichard



Statuette de canidé : «chacal» d'Anubis.
Troisième période intermédiaire (1069-664 avant J.-C.)?, bois de figuier sycomore, H. 23 ; L. 47,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Si « la pensée sauvage », selon Claude Lévi-Strauss, n'est pas la pensée des sauvages, mais la pensée à l'état sauvage, alors la pensée de l'Égypte antique n'est pas un balbutiement risible de la pensée rationnelle, mais une méthode complexe faite pour assimiler les contenus les plus divers. Lille en fait la démonstration en étudiant les stratégies esthétiques et guerrières de Sésostris III, tandis que Lens ausculte le fascinant rapport intime des anciens Égyptiens avec le monde animal.



«À l'aide de distinctions et d'oppositions, écrit Lévi-Strauss, la pensée sauvage construit des édifices mentaux qui lui facilitent l'intelligence du monde ; elle forme un système bien articulé, indépendant de cet autre système que constituera la science.» Admirée en tant que première civilisation du monde (selon l'historien grec Diodore de Sicile, le genre humain aurait commencé là), l'ancienne Égypte a été méprisée en tant que réflexion sur ce même monde. «À quelles monstrueuses divinités les Égyptiens insensés ont-ils voué un culte ? se gausse dans sa *Satire XV* le poète romain Juvénal. C'est le crocodile que les uns adorent, les autres tremblent devant l'ibis qui s'engraisse des



Momie de chat. Basse Époque (664-332 avant J.-C.) ou époque ptolémaïque (332-30 avant J.-C.), matière organique, lin, cartonnage, cartonnage polychromé (l'oreille gauche est une restitution moderne), H. 39 ; L. 9,7 cm. Musée du Louvre, Paris.

serpents… Ici des chats, là le poisson du fleuve, ailleurs le chien excitent la vénération d'une cité entière. » Les chrétiens ne sont évidemment pas en reste de moquerie sur ce qu'ils taxent de zoolâtrie pure et simple. Les naturalistes qui accompagnent Bonaparte lors de son expédition d'Égypte entament les premiers la réhabilitation de la dignité perdue de ce pays. Il n'y a qu'à la Basse Époque (664 -332 av. J.-C.), et pendant la domination gréco-romaine qui lui fait suite (jusqu'en 395 apr. J.-C.), que les Égyptiens, à force de comparer les animaux aux dieux, se sont mis à les vénérer, rendant un culte à une quarantaine d'espèces animales – d'où la confusion des Romains. Auparavant, seuls quelques animaux uniques, considérés comme l'incarnation terrestre d'une divinité (un taureau sacré pour Apis ou un bélier d'Éléphantine pour Khnoum), ont eu droit à une momification et à une sépulture digne d'un dieu. Mais de l'Ancien Empire (2700-2200 av. J.-C.) au Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.), les Égyptiens n'ont jamais adoré les bêtes sauvages en elles-mêmes. S'ils élisent la forme de certains animaux, c'est pour en faire la manifestation même de l'essence divine et en capter la puissance surhumaine. L'adoration du vivant pratiquée par les anciens Égyptiens cherche à saisir le monde dans son caractère intemporel, à l'aide d'images signifiantes, fondées sur l'observation précise et minutieuse de la nature.

Le spectacle de la nature

Quoique de manière graduelle, un changement climatique est survenu à la fin du néolithique, suite à des épisodes répétés d'aridité. Lors de la première période intermédiaire (2200-2033 av. J.-C.), qui s'intercale entre l'Ancien et le Moyen Empire, une modification de la mousson (qui fait baisser le niveau du Nil pendant plusieurs années) et l'apparition de grands vents (qui créent des dunes de sable mouvant sur les terres cultivées) entraînent la fin définitive des savanes humides. Si les girafes, les éléphants et les rhinocéros ont disparu, les lions commencent à se faire rares. Demeurent toujours en abondance au désert – le domaine maléfique de Seth – les hyènes, les chacals et les gazelles. Les zones marécageuses du Nil – territoire de régénération cosmique – attirent les hippopotames et les crocodiles tout autant que les chèvres et les moutons sur ses bords ou encore les canards et les faucons dans ses fourrés de papyrus – sans oublier les ibis migrateurs venus d'Éthiopie au moment de la crue. Si l'on voit dans l'ibis une parcelle divine de Thot, le dieu de la sagesse, c'est parce qu'il sait reconnaître l'eau pure de l'eau souillée. Enterrant ses proies avant de les dévorer, le chacal des montagnes arides semble garder le monde des morts tel Anubis. Quant aux impudiques grands babouins en granit rose, aux pectoraux siglés du nom de Ramsès II, aux sexes pendants et aux pattes dressés comme en adoration – qui proviennent du socle du deuxième obélisque de Louxor –, c'est leur attitude, fréquemment remarquée au lever du soleil, qui les autorise à figurer ainsi en frise, sous la matérialisation d'un rayon solaire. Car si « l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique » (Lévi-Strauss toujours), force est de reconnaître que la représentation animale fonde une grande part de l'esthétique égyptienne. Au-delà de l'approche ethnologique, qui a procédé à l'impressionnante enquête du musée du Louvre-Lens, on ne peut s'empêcher de remarquer que la figuration égyptienne oscille entre une convention conceptuelle significative et

une interprétation naturaliste individualisée, celle-ci paraissant toujours plus attentive aux plumages multicolores, aux peaux lustrées ou aux écailles scintillantes. Au sein d'un art sans fin quelque peu monolithique, ces variations musicales apportent une chaleur humaniste inattendue, particulièrement sensible à partir du Moyen Empire.

L'âge de l'intime

De ce Moyen Empire, on a sans doute eu tort de retenir le terme « moyen » plutôt que celui d'« empire ». Comme si cette période relativement courte (2033-1710 av. J.-C.), tenue au pire pour rustique, au mieux pour expérimentale, ne pouvait rivaliser avec le mythique Ancien Empire de Djéser et de Khéops ou le glorieux Nouvel Empire de Ramsès II et d'Akhenaton. C'est pourtant au Nouvel Empire que l'animalité commence à envahir la sphère domestique – comme le révèle en partie la grande exposition consacrée à Lille au puissant pharaon Sésostris III. Bien qu'ayant fait leur apparition au deuxième millénaire avant notre ère, les chats – l'animal sacré féminin de la douce et cruelle Bastet, déesse maternelle et protectrice – intègrent l'intimité des hommes, sous la chaise de l'épouse, à cette époque. Le chien – dont 90 petits noms ont été répertoriés, comme « Vaurien » ou « Fidèle » – et le singe – qu'on importe fréquemment de Nubie ou du Soudan – l'ont à peine précédé dans cette appropriation humaine. Fidèles reflets des hommes, chiens et singes marchent tous deux en laisse sur les bas-reliefs des tombes, aux côtés de leurs maîtres ou de leurs serviteurs. Une noble dame du Moyen Empire n'a d'ailleurs pas souhaité affronter l'éternité sans sa fidèle chienne Aya, « L'aimée de sa maîtresse », qu'elle a fait ensevelir dans son propre cercueil. Mais l'innovation la plus surprenante du Moyen Empire demeure la sphinge. Contrepartie féminine du sphinx – ce roi doté de la puissance d'un lion couché en garde vigilante –, la sphinge offre un corps de lionne sur une tête de femme, elle-même surmontée d'une perruque cintrée hathorique, en référence à la dangereuse déesse, œil destructeur de Ré. Or les désastres de la guerre, c'est ce que cherche à tout prix à éviter le Moyen Empire.



Statuette de Montou, seigneur de Médamoud, à tête de taureau.
Époque ptolémaïque (332-30 avant J.-C.), Médamoud, calcaire, H. 78,5 ; l. 19,1 ; pr. 38 cm. Musée du Louvre, Paris.

Sésostris III en Big Brother

Après les désordres de la première période intermédiaire et l'éclatement féodal du Double Pays en une infinité de petits royaumes, la grande entreprise des pharaons des XIe, XIIe et XIIIe dynasties va être de restaurer la paix en préparant la guerre. Le prince thébain Montouhotep II (« Montou est satisfait »), fondateur du Nouvel Empire, « rend la vie à l'Égypte et repousse ses souffrances » en retrouvant son unité perdue, en écrasant les petits nomarques et en redonnant crédit à la royauté, sous l'autorité du dieu guerrier invincible à tête de rapace Montou. Se voulant certes un nouveau « Pasteur de la terre », ce despote éclairé protège son peuple comme le berger son troupeau, en même temps qu'il le dirige d'une main de fer. Si les immenses statues d'Amenemhat Ier et de Sésostris Ier frappent déjà par leurs dimensions colossales, leurs volumes saillants et leur aspect menaçant, les effigies terribles de Sésostris III portent cette idéologie de la terreur à son acmé. Pharaon conquérant, réformateur et bâtisseur, Sésostris III a laissé son empreinte dans histoire de l'art égyptien par ses stupéfiantes représentations, qui le font figurer en jeune homme aux joues pleines et lisses aussi bien qu'en vieillard ridé aux joues creuses. On découvre ainsi cette double apparition sur le linteau du Louvre, finement ciselé, qui provient de « la porte du magasin de l'offrande divine », du temple thébain de Montou (à Médamoud, près de Karnak). L'égyptologue Gaston Maspero, lors de sa quête éperdue d'une hypothétique chambre funéraire du pharaon à Dahchour, voulait voir dans ces visages émaciés le portrait réaliste d'un individu authentique, marqué par le poids des ans. C'est en fait à une véritable « stratégie de propagande » que se livrent ces longs visages aux pommettes saillantes, aux commissures des lèvres tombantes, aux yeux globuleux et aux oreilles décollées – déployées comme celles des éléphants qui se préparent à charger. Ce n'est pas là l'image d'un roi soucieux et fatigué, mais bien plutôt celui d'un message : « Big Brother is watching you. » Monarque autoritaire et féroce, « offensif pour conquérir, impatient de réussir » comme il se définit lui-même, Sésostris III est un « roi qui parle et qui agit » (selon les termes d'une stèle de Semna aujourd'hui à Berlin). Lors de son annexion de la Nubie soudanaise, à la hauteur de la 3e cataracte, il n'hésite pas à faire raser et brûler les villages qui lui résistent, à en empoisonner les puits et à en arracher l'orge, à faire abattre le bétail, tuer tous les hommes et mettre en esclavage toutes les femmes. L'expressive tête en quartzite de Kansas City, tout comme l'effrayant buste dans l'attitude de la prière, en granodiorite noire, du British Museum, ou encore le sévère et majestueux sphinx à la moue mélancolique, en gneiss, du Metropolitan de New York, jouent superbement ce rôle



Tête de Sésostris III. 12e dynastie, règne de Sésostris III, vers 1872-1854 av. J.-C, provenance inconnue, quartzite, H. 45 ; L. 34,3 ; pr. 43,2 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.



Pectoral de style égyptien décoré d'un faucon aux ailes déployées provenant de la nécropole royale de Byblos (Liban). Bronze moyen (2000-1600 av. J.-C.), or, H. 12 ; L. 20,5 cm. Musée du Louvre, Paris.



Sphinx de Sésostris III. 12e dynastie, règne de Sésostris III, vers 1872-1854 av. J-C, Égypte, probablement Karnak, gneiss anorthositique, H. 42,5 ; L. 73 ; l. 29,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

d'épouvantails totalitaires. Quand on sait que l'on a retrouvé une centaine de têtes de ce pharaon vieux de 4 000 ans, aussi bien dans le delta du Nil, à Thèbes et à Assouan que dans la lointaine Byblos phénicienne à l'ouest, ou au sud, à la hauteur de Kerma, l'antique capitale du royaume nubien du pays de Kouch, au cœur du Soudan, on imagine combien ces innombrables effigies envoyées d'un bout à l'autre d'un royaume expansionniste étaient chargées de jouer le rôle de boucliers protecteurs.

Égypte universelle

Au-delà des quatre campagnes meurtrières lancées au sud contre la Nubie, le pharaon victorieux a dû faire construire un chapelet de forteresses militaires sur sa route – comme à Mirgissa, fouillée par l'université de Lille 3 dans les années 1960 (et d'où provient le sarcophage au traîneau, d'un nouveau type anthropomorphe, de la Dame Ibet). Menacé au sud, Sésostris III doit aussi faire face à la montée de nouvelles puissances étrangères en Méditerranée orientale, telles la Crète minoenne, Chypre ou les cités-États de Phénicie, sur la côte de l'actuel Liban. Sortant l'Égypte d'elle-même, celui qui occupe, dans le cœur des Égyptiens, « la place juste derrière Osiris » (si l'on en croit Manéthon) a mené un raid militaire au nord, au Proche-Orient, contre Canaan. Dans le même temps, il a lancé des explorations dans le Sinaï, pour y trouver du cuivre et de la turquoise, ainsi qu'en mer Rouge, vers le légendaire pays de Pount (peut-être situé en Éthiopie, voire en Somalie), à la recherche de myrrhe et d'encens. Rien ne distingue mieux le flamboyant cosmopolitisme et la diffusion de l'art égyptien que le pectoral issu de la nécropole de Byblos – dont le bois de cèdre provient du Liban, la cornaline et l'ébène d'Afrique, la turquoise du Sinaï et l'or de Nubie – ou la statuette de la princesse Ita en sphinge, retrouvée en territoire amorrite, à Qatna en Syrie. Premier pharaon à se faire vraisemblablement enterrer dans une tombe sous terre (à Abydos) et non plus dans sa pyramide (à Dahchour), Sésostris III est un homme d'avenir, qui a modifié en profondeur la civilisation égyptienne. Fénelon ne s'y est pas trompé, qui fait dire au peuple, dans son *Voyage de Télémaque* : « Pourquoi faut-il que nous survivions au grand Sésostris ? »

Les images manquantes de Mehdi Meddaci

PAR TOM LAURENT

Images de corps et de paysages ancrés dans l'espace méditerranéen, les vidéos et les photographies de Mehdi Meddaci affirment le manque comme figure d'une écriture poétique de l'Histoire, qu'elle soit collective ou personnelle. Son œuvre, construite par cycles se répondant les uns aux autres, met notamment en scène la mer comme mur et lien entre l'Algérie et la France.

Vue de l'exposition *Nous nous sommes levés*, Centre photographique d'Île-de-France, Pontault-Combault, 2014.
Au premier plan : *La Place*, 2013, installation vidéo sonore. Courtesy de l'artiste et galerie Odile Ouizeman, Paris.





Le Radeau. 2013, vidéogramme. Courtesy de l'artiste et galerie Odile Ouizeman, Paris.

Lancer une pierre. 2008, installation vidéo sonore, 22 min, dimensions variables. Courtesy de l'artiste et galerie Odile Ouizeman, Paris.

Pieds nus, en costume noir, chemise blanche, un homme jette une pierre dans la mer. L'image revient, lancinante, sur des écrans disjoints, où défilent aussi des images de roches, de pierres battues par les flots, d'immeubles, de falaises, d'immeubles-falaises. L'installation vidéo *Lancer une pierre* a été montrée pour la première fois en juin 2008 à Tourcoing, au Fresnoy, le Studio national des arts contemporains, où Mehdi Meddaci achevait son post-diplôme. Et cet homme, qui



Paysage, Mer, Alger. 2008, lambda sous diasec, caisson lumineux, 80 x 120 cm. Courtesy de l'artiste et galerie Odile Ouizeman, Paris.

réalise ce « geste résiduel et diégétique », selon les mots de l'artiste, « vers ce mur liquide qu'incarne la mer Méditerranée », cet homme est son père.

Car l'œuvre de Mehdi Meddaci se construit en grande partie à partir de souvenirs, d'histoires racontées au sein de sa famille, que son travail de l'image vient sortir de l'enfouissement. Son propre père a quitté l'Algérie à l'âge de douze ans et dans *Murs*, magistrale fresque vidéo de 2011, il en vient à filmer un hypothétique retour au pays. La vidéo *Pastèque* (2014), inscrite dans son dernier cycle *Les yeux tournent autour du soleil*, part également d'un souvenir, comme un fait héroïque arraché à l'Histoire et constitutif d'une mythologie familiale : son père aurait réussi à se saisir de ce fameux fruit, sous les balles qui entachèrent son enfance algérienne. Une volonté de reconstitution se trouve donc à l'œuvre dans ces images, mais cette transcription intervient poétiquement. Elle est livrée par indices, d'une pièce à l'autre, « se construit par couches successives », comme il l'indique. Son rapport à la réalité ne participe pas d'une approche strictement documentaire : reconstituer, pour lui, serait « faire vaciller le réel et peut-être effleurer une "vérité" ». Étayant ses intentions, Mehdi Meddaci continue : « "Vérité" qui part d'un manque sans cesse renouvelé et d'une histoire qui s'effrite. Mais d'une relation rendue possible avec le lieu, avec l'Algérie par une sédimentation d'images rejetées de la mer. »

À l'origine donc de sa pratique se pose en creux un questionnement quant à la possibilité contrariée de raconter sans travestir, de représenter l'Histoire. Celle de l'immigration est latente dans son œuvre, et sa présence en filigrane passe par une vue de biais, à laquelle répond la frontalité des lieux où s'immergent les personnages qu'il filme. Les écrans s'imposent comme autant de murs, surfaces de projection mais également espaces à habiter, à l'image des eaux intranquilles de la Méditerranée, dans lesquelles son père vient « lancer une pierre afin de déclencher une vibration du monde ». Dans *La Place* (2014), des habitants de la cité de la Paillade, à Montpellier, lieu où l'artiste a grandi, passent et repassent au sein d'un plan fixe, marchent, s'allongent sur le sol, au pied des bâtiments colorés mais défraîchis, se livrant à


Vue de l'installation vidéo sonore *Murs*,
Fondation François Schneider Wattwiller, 2014

l'attente et à la vie. Leurs figures d'enfants, de femmes et d'hommes se découpent sur les murs de la place, dont le caractère plan redouble la frontalité de l'écran. Pour Mathilde Roman, qui écrit dans le catalogue accompagnant l'exposition du cycle *Les yeux tournent autour du soleil* présentée en 2014 au Centre photographique d'Île-de-France (CPIF) à Pontault-Combault, ce sont « des corps chargés d'histoire », figures que l'on retrouve passant d'une barque à une autre dans une autre vidéo, avec pour fond l'immensité de la Méditerranée.
Dans *Pastèque*, le « mur » est celui troué progressivement par l'impact des balles, devant lequel est posé le fruit de l'histoire de son père. Un personnage joué par un jeune garçon cherche à habiter le champ du film, passant du hors-cadre à l'espace filmé, traduction imagée et pudique de l'épisode raconté au sein de la famille de l'artiste. Et la boucle que crée cette vidéo entraîne une vision cyclique, quand « le cinéma, c'est voir du temps », comme si l'Histoire entrait dans une répétition. Répétition qui évoque la révolution, dans la polysémie qu'indique ce terme. Cette révolution appartient à l'Histoire, celle de l'Indépendance de l'Algérie et des mouvements de décolonisation et celle qui s'écrit avec les Printemps arabes et leurs suites possibles. Mais elle s'image également dans le cycle qui lie la Terre et ses habitants au cosmos. *Les yeux tournent autour du soleil*, rappelle le titre générique de cet ensemble de vidéos, manière de regarder en face ce qui provoque aussi l'aveuglement – la volonté d'écrire l'Histoire, la possibilité de lui donner une image.
Mehdi Meddaci immisce au sein de son travail ces ruptures entre l'image et l'Histoire, ces distances entre une rive et l'autre. Les « manques » entre les images, mais également entre le son et l'image, induisent une appropriation par celui qui regarde ses œuvres. En effet, dans ses installations, les écrans sont parfois séparés, et diffusent une multiplicité d'images se nouant les unes aux autres : les spectateurs sont ainsi invités à réaliser leur propre montage. La part du son est également essentielle. Bruits étouffés de conversations, bribes de récits, clapotis de la mer, détonations d'armes à feu servent de guide sans pour autant toujours correspondre aux images projetées, appuyant leur dissociation.
À la fin 2014, la galerie parisienne Odile Ouizeman présentait un ensemble récent

de vidéos, à la suite de l'exposition du CPIF, augmenté d'un certain nombre de photographies plus anciennes, que l'artiste exposait sous la forme de diagrammes rétroéclairés au sein de caissons lumineux. Par cette opération, il laisse transparaître le décollement de ses images par rapport au réel. Et l'écart qu'il suscite ainsi provoque un écoulement alternatif du temps, voire son arrêt. Dans ces photographies prises à Damas, Quneitra, Lattaquié en Syrie, jusqu'à Beyrouth, Alexandrie et, bien sûr, Alger, des rochers s'effondrant, des ruines antiques, des dormeurs, des squelettes d'immeubles constituent autant de motifs dont la chute semble en suspens. Chez Mehdi Meddaci, le recours à l'image, à l'écran comme mur, permet de « tenir debout ». En 2011, la vidéo qu'il réalisait, où l'on pouvait notamment voir des corps chutant au ralenti, ne s'appelait-elle pas déjà *Tenir les murs*. ■

MEHDI MEDDACI EN QUELQUES DATES

Né en 1980 à Montpellier. Vit et travaille à Paris
Représenté par la galerie Odile Ouizeman, Paris



2014 • *Les yeux tournent autour du soleil*, galerie Odile Ouizeman, Paris
• *Nous nous sommes levés*, Centre photographique d'Île-de-France, Pontault-Combault
2013 • *En attendant*, CAC châteaux de la Drôme, Montélimar
• Premier prix de la fondation François Schneider *Talents d'eau*
2012 • Les Rencontres internationale de la photographie d'Arles
2011 • Résidence et participation au festival *Temps d'images* au CentQuatre, Paris
• *Rencontres internationales Paris/Berlin/Madrid*, Centre Pompidou, Paris
2008 • Diplômé du Fresnoy – Studio national des arts contemporains, Tourcoing
2006 • *Montpellier Quartiers libres*, parc du mas de la Paillade, Montpellier
• Diplômé de l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles



Shirley Jaffe,
la peinture empirique

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE PIGUET

C'est un atelier comme on n'en voit plus et dont la découverte vous renvoie tout d'un coup dans l'espace et le temps. Un atelier qui fait aussi office de logement et où l'artiste qui l'occupe vit au quotidien sa peinture. Perché au 4e étage d'un vieil immeuble parisien, dans le quartier de Maubert-Mutualité, il est tout d'une pièce, encombré par le vécu de l'artiste depuis tant et tant de décennies qu'elle l'occupe. Cela fait près de soixante ans que Shirley Jaffe en a fait son repaire. C'est non seulement un lieu de résistance et de réflexion mais aussi un lieu de création prospective que les tableaux colorés du peintre éclairent d'une présence intérieure. Tout en ce lieu est voué à la peinture, à la couleur et à la composition. Entre mémoire et devenir.

Philippe Piguet | [Comme Shirley Jaffe s'amuse de la vue fragmentée que l'on a, à travers les fenêtres de son atelier, des ouvriers qui vont et viennent sur les échafaudages dressés en façade de son immeuble, elle y attire mon attention.]
En fait, cela vous plaît parce qu'il est question de dislocation…
Shirley Jaffe | Exactement. Un de mes amis est allé récemment entendre un concert du compositeur italien Eduardo Nono et il m'a dit qu'il avait pensé à moi parce qu'à propos de sa musique, celui-ci insistait sur l'idée de dissonance. Dislocation, dissonance, ce sont là des concepts qui m'intéressent.

PP | Vous dites d'ailleurs que vous vous êtes « toujours battue contre l'uniformité ». À parcourir votre biographie, il semblerait que c'est lors d'une résidence à Berlin, au début des années 1960, que vous avez pris conscience de l'importance de cette mesure ?
SJ | C'est une erreur qui traîne dans ma biographie par malentendu. On a voulu considérer mes tableaux abstraits-expressionnistes, qui sont gestuels, en rapport avec ceux de mes amis américains, supposant que je cherchais à faire comme eux une image par le geste. Ce qui n'a jamais été le cas. Dans ces images, en vérité, se trouve déjà, en dessous, cette recherche sur la dislocation.

PP | Vous en masquiez donc le principe par le geste ?
SJ | On peut dire ça, d'une certaine façon. Pour tenter de mettre un terme à ce malentendu, j'ai fait des photos à Paris, notamment de la gare Montparnasse en démolition et d'un tas d'ordures au pied de chez moi, qui visaient, par la radicalité de leur composition très fortement structurée, à faire voir comment je regardais le monde qui m'environnait. À Berlin, quand j'étais en résidence, me trouvant séparée de mon milieu artistique habituel, j'ai eu tout le loisir de penser librement et de réfléchir à ma démarche. J'ai alors réalisé que j'employais le geste comme une sorte de couverture sur le véritable projet qui était le mien, intérieurement.

PP | C'est dire que le geste était l'enveloppe et que la composition était la chair. À cet

Florida. 2010, huile sur toile, 146 x 97 cm.
Courtesy galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles.



Big Square, 1965, huile sur toile, 192 x 204 cm.
Courtesy galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles.

égard, vous n'avez jamais caché votre admiration pour Kandinsky. Quand l'avez-vous vraiment découvert ?

SJ | Quand j'étais à l'école secondaire. C'est une découverte qui a probablement joué un grand rôle mais, là encore, je n'en avais pas conscience. Quand j'étais à la *high school*, j'ai eu un professeur d'art qui était très lié au Bauhaus et qui envoyait au Guggenheim tous ses étudiants inspirés par l'art. C'est là que j'ai vu pour la première fois en vrai la peinture de Kandinsky. Cela m'a profondément affectée. J'ai aussitôt acheté une carte postale de l'une de ses œuvres parce que je voulais vivre avec cela sous les yeux.

PP | Qu'est-ce qui vous intéressait tant chez Kandinsky ?

SJ | Je ne saurais le dire. Quelque chose d'indicible m'a irrésistiblement attirée.

PP | Par la suite, avez-vous eu l'occasion d'approfondir ce ressenti, en lisant ses écrits par exemple ?

SJ | Un peu mais je l'ai vite trouvé trop intellectuel. Quand je suis venue en France, j'ai eu l'occasion de faire la connaissance de sa femme, Nina, et de visiter leur appartement. Ce qui m'a surpris, c'est que son atelier n'était pas un vrai atelier ; c'était un petit appartement bourgeois, bien rangé. Cela m'a déçu.

PP | Qu'est-ce qui justifiait le choix que vous avez fait de vous installer en France ?

SJ | Ce n'était pas mon choix. C'est un hasard. J'étais mariée à cette époque et mon mari a eu la possibilité de profiter d'une bourse que l'on donnait aux anciens combattants. On lui a proposé de travailler à la Sorbonne. Cela me plaisait de venir en France parce que Paris était alors encore considéré comme le centre mondial de l'art. C'était une chance...

PP | À ce moment-là, vous n'êtes restée que quelques années à Paris mais, par la suite, après la séparation avec votre mari et différents séjours plus ou moins longs ici et là, vous êtes revenue à Paris et vous vous y êtes définitivement installée. Pour quelles raisons ?

SJ | Parce que j'ai trouvé rue Daguerre un endroit pour travailler qui me convenait et que j'ai eu l'occasion de vendre un tableau à une collection néerlandaise. C'était la première fois que cela m'arrivait ; ça m'a confirmé dans l'idée que, peut-être, je pourrais me faire une place ici. Et puis j'avais finalement plus d'amis à Paris qu'à New York.

PP | Vous habitez depuis quelque cinquante ans dans le même atelier, dans le bas du Quartier latin. Vous dites que, pour rien au monde, vous ne voudriez en changer malgré son exiguïté parce que vous êtes très attachée à ce quartier. Qu'est-ce qui vous plaît tant ?

SJ | Sa vivacité, sa population. J'aime les quartiers qui bougent, qui sont animés, où il y a une vie extérieure. J'ai habité Chaville dans le passé ; c'était un endroit charmant mais sans aucune vie active et puis c'était très compliqué pour venir à Paris.

PP | Vous semblez laisser entendre que le choix que vous avez fait de vous installer en France n'a pas été motivé par la situation artistique de la capitale ou l'exemple de certains artistes qui vous intéressaient, comme Matisse, Picasso, Braque...

SJ | Et Bonnard... que j'ai découvert lors d'une grande exposition qui lui avait été consacrée au MoMA ; c'étaient les vastes paysages de la fin de sa vie. J'ai toujours été fascinée par sa façon de peindre...

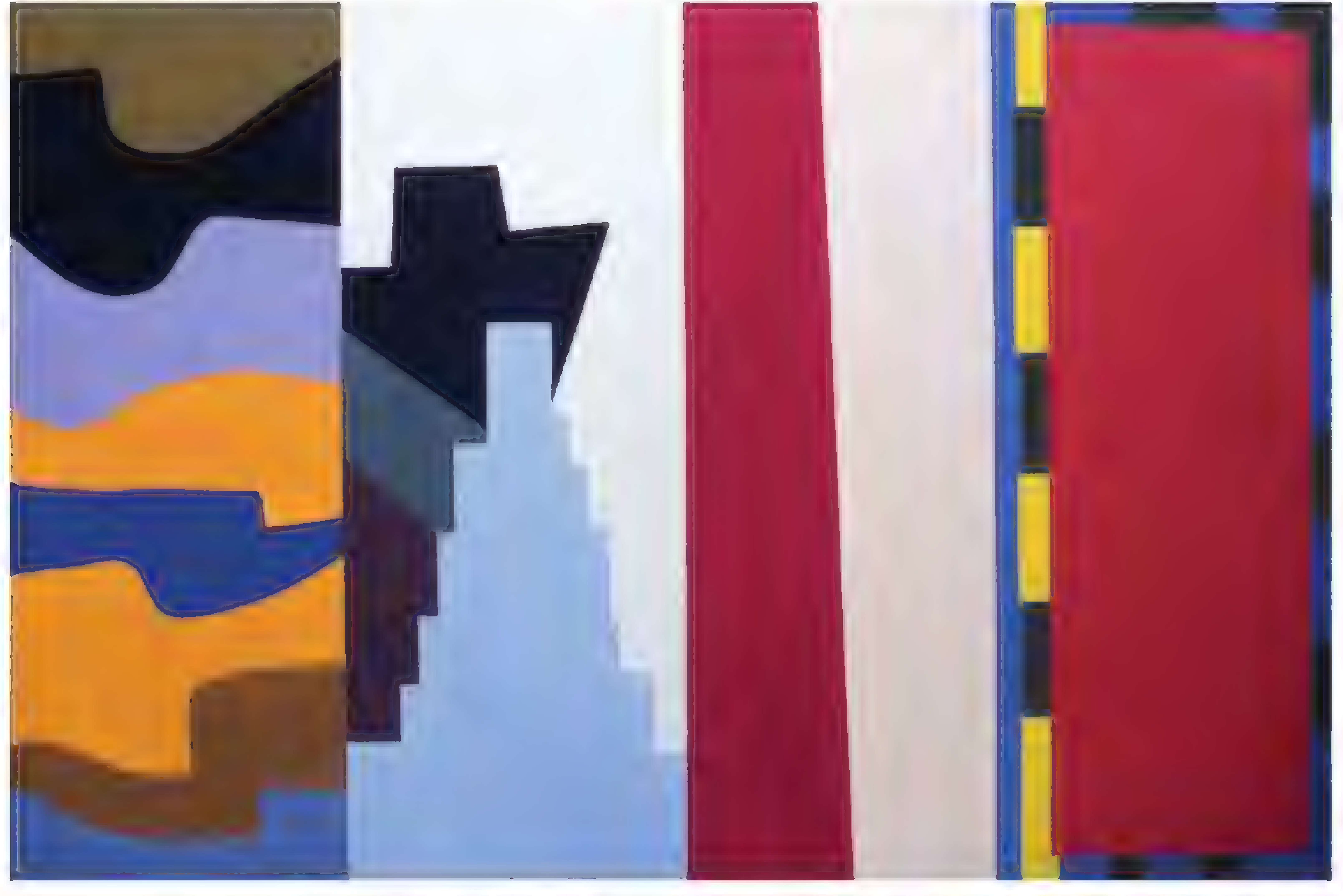
PP | Pourtant Bonnard est très loin de vos préoccupations...

SJ | J'ai toujours aimé regarder ailleurs parce que je n'ai jamais voulu faire comme ce qui m'avait été mis sous les yeux. J'ai voulu découvrir le monde de l'art par moi-





Madame Butterfly. 1979, huile sur toile, 195 x 162 cm. Courtesy galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles.



Upside-down New York, 1974, huile sur toile, 130 x 195 cm. Courtesy galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

même et c'est à Paris que j'ai pu le faire. À cette époque, le monde de l'art était concentré à Montparnasse et tout était facile d'accès. Aujourd'hui, c'est différent. Je ne sors pas souvent et j'ai fait le choix de n'aller voir que certains artistes. Au début, j'étais avide de tout.

PP | Vous n'avez jamais songé à retourner à New York ?
SJ | Il y a quelques années, j'ai tenté de le faire en décidant d'aller y vivre un an. Je m'étais dit qu'avec toute l'expérience acquise, cela pouvait être intéressant pour mon travail. Malheureusement, j'ai eu un problème de santé et le projet est tombé à l'eau. J'ai finalement accepté le fait que j'étais à Paris et qu'il me fallait y rester.

PP | Vous dites vouloir mettre « l'accent sur la matérialité visuelle des choses ». Une telle formule ne risque-t-elle pas de créer un malentendu parce que l'on peut penser que vous ne vous intéressez qu'à la perception optique du monde, sa réalité visuelle. En fait, votre travail va beaucoup plus loin que la simple superficialité visuelle des choses.
SJ | Je fais de la peinture. Il y a une matière, il y a une sensibilité dans la relation entre les formes, il y a la couleur..., je veux donner à voir tout ça dans mes tableaux. Comme je peux toujours regarder et trouver dans un tableau ancien quelque chose d'actuel qui compte pour moi. Je veux que mes tableaux aient cette intériorité qui peut compter plus que le moment où on le regarde.

PP | À quels peintres pensez-vous quand vous dites cela ?
SJ | À Poussin, à Titien, au Tintoret, à Cimabue, etc., et à de nombreux peintres de la Renaissance. Quand je suis allée en Italie, c'était pour voir les peintres d'avant la perspective. Tous leurs tableaux m'ont beaucoup impressionnée et j'ai compris après coup que leurs paysages avaient énormément compté pour mes propres recherches.

PP | Quelle qualité particulière leur trouvez-vous ?
SJ | C'est comme une image orientale...

PP | Vous avouez là votre intérêt pour les miniatures, partant pour un certain type de peinture que vous affectionnez particulièrement, la gouache.
SJ | Mais aussi pour Kandinsky.

PP | À considérer votre œuvre, il s'avère que vous êtes surtout une coloriste. Pour vous, c'est quoi la couleur ?
SJ | Une forme d'émotion. Si la forme existe d'elle-même, en revanche la densité vient avec la couleur.



Otherwise. 2002 , huile sur toile, diptyque, 210 x 320 cm. Courtesy galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

PP | Qu'est-ce qui en gouverne le choix ?
SJ | Il vient d'un sentiment. D'une idée au commencement.

PP | Vous dites quelque part : « J'aime peindre. J'aime sentir le pinceau. J'aime l'appliquer sur la toile. » Voilà soixante ans que vous avez commencé à travailler, est-ce que cela était important à vos yeux de constituer une œuvre ?
SJ | Malgré moi, je l'ai faite.

PP | Pourquoi dites-vous « malgré moi » ?
SJ | Je veux dire que je n'ai pas eu la conscience de construire une œuvre. Je n'avais pas idée de faire une œuvre mais j'avais une nécessité à faire de la peinture.

SHIRLEY JAFFE EN QUELQUES DATES



Née en 1923 à Elizabeth, près de New York (États-Unis). Vit et travaille à Paris
Représentée par la galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

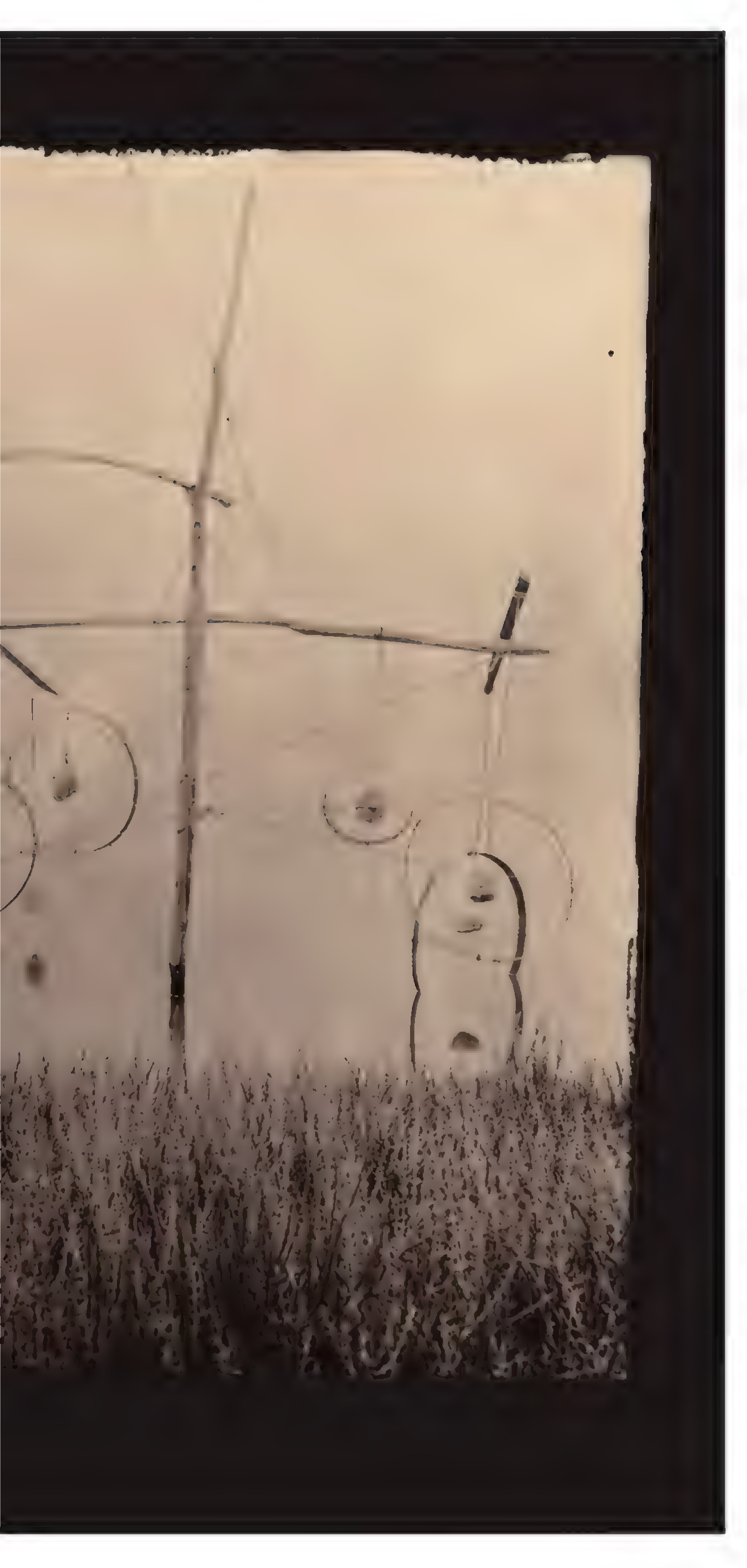
1949 • Arrivée en France, où elle se lie avec les artistes expatriés rassemblés autour de Sam Francis, Norman Bluhm et Jean-Paul Riopelle. Par la suite, Joan Mitchell, Kimber Smith et d'autres se joignent à eux.
1960 • Exposition collective à la galerie Kléber, dont le directeur, Jean Fournier, deviendra le marchand de Shirley Jaffe quand il ouvrira sa propre galerie.
1966 • Première exposition personnelle chez Jean Fournier.
1969 • S'installe au Quartier latin à Paris. Présente ses premières toiles postgestuelles à la galerie Fournier.
1985 • Yves Michaud rédige *Histoire d'un tableau* pour son exposition personnelle chez Jean Fournier. Le Musée national d'art moderne acquiert le tableau *Sailing* (1985).
1999 • *Shirley Jaffe, peintures 1980-1999*, musée d'Art moderne de Céret.
• Première exposition à la galerie Nathalie Obadia, Paris.
2008 • Exposition d'œuvres récentes chez Nathalie Obadia et rétrospective de la période 1969-2007 au FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, puis au domaine de Kerguéhennec, Bignan.
2014 • Publication d'une monographie, Éditions Flammarion, texte de Raphaël Rubinstein.

Laurent Millet,
l'image comme estuaire

ENTRETIEN AVEC TOM LAURENT



Petite Machine littorale du 13 mai, 1997. Tirages argentiques par contact, 30 x 40 cm
Courtesy de La Galerie Particulière, Paris/Bruxelles.



Chez Laurent Millet, l'attention aux phénomènes qui l'entourent – qu'ils soient naturels ou architecturaux, vernaculaires ou théoriques – et la production d'images s'impliquent l'une et l'autre. L'ensemble de son œuvre, majoritairement constituée par une diversité de techniques photographiques, mais également par la vidéo et le volume, peut se lire à l'aune d'équivalences, de transferts et finalement de rencontres qu'il instille entre le réel et la représentation. L'image y est donc un milieu, avec son climat, sa topographie et son écoulement du temps, qu'il tente d'habiter.

Tom Laurent | Votre travail photographique en appelle à plusieurs techniques peu usitées de nos jours, dont l'ambrotype, qui correspondent à un âge précoce de l'histoire de la photographie autant qu'à des modes particuliers de révélation de l'image. Comment êtes-vous venu à vous approprier ces techniques ?

Laurent Millet | Pour ce qui est des négatifs en papier, mon intérêt était multiple. Tout d'abord, il y avait la façon dont la matière du papier apparaissait, le temps de pose induit par la faible sensibilité du support, l'impossibilité d'agrandir ces images et donc la nécessité de les juxtaposer pour obtenir une plus grande image. Cela correspondait également à un moment où mes moyens de production étaient limités : le fait de pouvoir travailler avec la même boîte pour les négatifs et les tirages, de ne pas avoir besoin d'agrandisseur au sein de mon laboratoire, juste d'une lampe au plafond pour faire les contacts, répondait à mes possibilités matérielles. Du point de vue du contenu, cette image en deux parties, sa matérialité apparaissant du fait de la longueur des temps de pose, la possibilité de faire transparaître le paysage et de verticaliser l'image, par l'eau qui se fige et devient lisse, rentraient dans mon projet. J'avais la volonté d'aboutir à une vision ambiguë du paysage : à la fois induire le sentiment d'être dans le paysage et montrer ce paysage comme une page. À sa surface, l'objet

que j'y amenais se détachait avec beaucoup de lisibilité, comme sur une feuille.
L'ambrotype est venu beaucoup plus tard. Je travaillais sur la transparence et j'avais besoin d'un médium différent. En me penchant sur ce procédé, je me suis rendu compte qu'il combinait une lecture en transparence pour les noirs et une lecture en lumière réfléchie pour les blancs, sur la même image. Cela résonnait avec mon projet de travailler sur la transparence et l'architecture moderniste. Pour moi, l'emploi d'un procédé doit être justifié par la teneur de mon projet.

TL | Et la correspondance de ces procédés avec l'histoire primitive de la photographie ?
LM | Cette histoire m'intéresse mais je cherche à ne pas répéter l'histoire. Pour autant, lors de cette période, avant les années 1870, ceux que l'on appelle les primitifs de la photographie ont réalisé des images merveilleuses. Et cela tient en partie aux procédés, car le médium est encore dans une phase de préindustrialisation. Après intervient presque la notion de progrès. Pour moi, il n'y a pas de progrès dans les techniques. Mon intérêt pour cette période vient justement de l'imperfection du médium alors. Walter Benjamin l'explique dans *La Petite Histoire de la photographie* : par exemple, les visages sortent de la pénombre parce que les optiques sont de mauvaise qualité et la sensibilité des supports est faible, quand le temps de pose fige les sujets dans des attitudes simultanément sans expression et profondes, graves. Le médium et l'apparence de la société d'alors produisent des images qui me semblent indépassables.

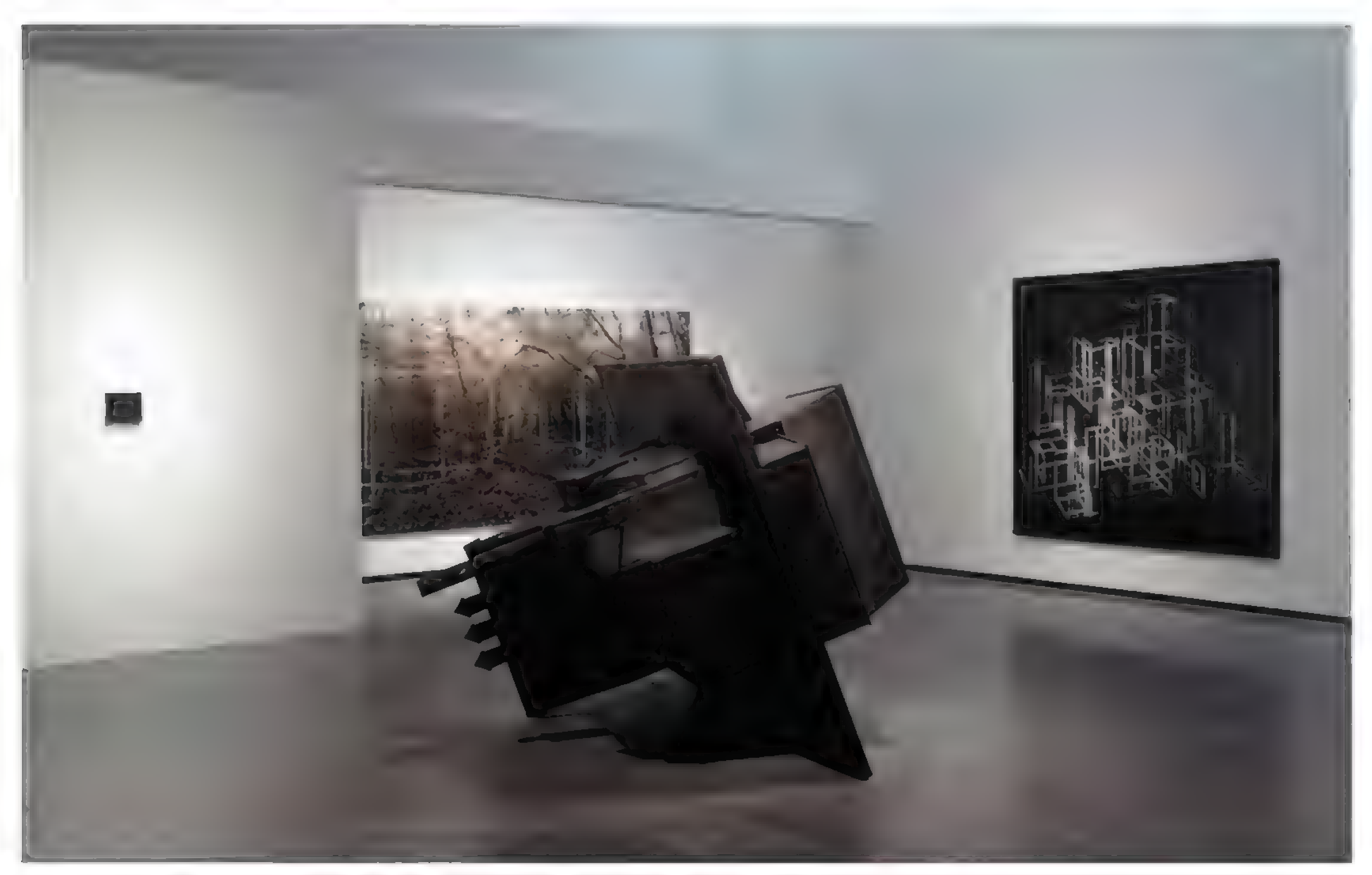
TL | Cet usage n'est pas exclusif : au sein de votre corpus, on trouve également des photographies argentiques et numériques, ainsi que des vidéos. Qu'est-ce qui oriente l'utilisation d'une de ces techniques plutôt qu'une autre ?
LM | Là aussi, il y a le désir de ne pas me répéter. J'essaye d'interroger le fait de construire des objets et de les placer dans le paysage ou des architectures. Cette interrogation porte sur et passe par l'image, car ces objets ont un rapport fort à l'image, mais à travers des médiums différents qui donnent chacun une lecture propre de cette scène que j'organise. Ce que je sais d'un médium m'aiguille dans leur emploi pour tel ou tel projet. Pour la vidéo, c'est autre chose : je n'avais plus envie de construire mais je me demandais ce que j'avais à dire sur mon environnement, directement. En même temps, j'étais fasciné par des phénomènes impossibles à inscrire dans une seule image de par leur rapport au temps. Ce désir était très personnel.

TL | Dans la série des *Nuées* (2008), le geste de placer une boîte transparente entre l'objectif et un nuage vient circonscrire ce dernier dans un espace virtuel, comme une modélisation poétique d'un phénomène élémentaire. On retrouve cette volonté de structure dans d'autres travaux récents : *Je croyais voir un piège* (2012), par exemple, où des cordes tendues dans un bois forment des simulacres d'architecture par le biais de la prise de vue. Cet effort d'abstraction participe-t-il pour vous de la construction de toute image ?
LM | Cela crée un écho avec la machine optique qui enregistre l'image. Il est question de perspective, de boîte, de modélisation… tout cela participe d'une mise en abyme du médium lui-même. Je joue sur l'aspect des objets, qui évoque la théorie optique de l'image, mais dans les faits, ces objets restent très lointains de cette théorie. Leur dimension concrète, au contraire, les rend imparfaits et correspond au bricolage de leur construction. Il existe aussi une tension entre le contexte forestier ou nuageux, qui est hors contrôle, formé par la prolifération, où peut se lire l'ornementation, et les allusions faites à ces théories abstraites.

TL | Le fait de placer des objets entre votre appareil photographique et le paysage vous permet-il de créer une médiation avec ce que vous photographiez ?
LM | Ces objets me débarrassent d'une gêne, qui est de savoir si le paysage est un fond ou s'il est l'objet lui-même. De savoir lequel, du paysage ou de l'objet, est le socle de l'autre. Le paysage n'est pas secondaire, il est bien le lieu d'une rencontre. Ce qui me plaît, c'est que l'image rende compte de cette rencontre mais pas sur un mode documentaire, pas pour attester du fait que j'étais bien là. L'image réunit la rencontre sur le terrain avec celle du médium, qui possède une signature visuelle très forte. La rencontre finale a lieu sur le tirage.

TL | Dans les séries *Tempestaires* (2005-2007) et *Crazannes* (2010), l'objet construit est absent. Est-ce à dire que vous y cherchiez un lien plus direct ?

Crazannes. 2009, photographie numérique d'après négatif argentique, 120 x 150 cm. Courtesy de La Galerie Particulière, Paris/Bruxelles.



Vue de l'exposition *Les Enfantillages pittoresques*, musée des Beaux-Arts d'Angers, 2014.

Nuée, 2009, photographie numérique d'après négatif argentique, 140 x 190 cm. Courtesy de La Galerie Particulière, Paris/Bruxelles.

LM | Dans le cas de *Crazannes*, mon intérêt venait du fait que ce lieu, une ancienne carrière de pierre, ait été construit par d'autres. L'autre point tenait dans le rapport à la transparence, puisque c'est un lieu qui s'est construit par soustraction et il me permettait d'imaginer la structure absente, comme un écho à des vues de maquettes en verre que je réalisais à ce moment-là. Construire des objets dans le paysage n'est pas systématique. D'une certaine manière, depuis mes débuts, je démonte mon lien aux objets, au paysage, celui qu'ils possèdent entre eux, par la mise à l'épreuve de ma manière de fonctionner. Fabriquer une image de paysage avec ou sans objet, passer par une photographie d'objet sans paysage, s'intéresser à d'autres types de paysages, voire plus rarement placer un objet directement dans le lieu d'exposition : tout cela participe à nourrir mes interrogations et, également, à construire autrement les expositions.

TL | Vous avez pu parler de la tension entre le paysage et l'image au sein de votre travail. Est-ce pour vous une manière de comprendre leur nature ? Un rapport au savoir, voire à un savoir-être, semble guider la conduite de votre œuvre.
LM | En effet, lors de la découverte d'un lieu, comme le site de Crazannes, je m'interroge sur les raisons de l'envoûtement qu'elle induit chez moi. Le goût de sa connaissance vient d'une volonté de se découvrir, de comprendre et d'alimenter ainsi le travail. Au début, lors de la réalisation des *Petites Machines littorales*, je venais de découvrir un coin de côte avec des architectures précaires au bord de l'eau. J'avais le désir de l'habiter, de me l'approprier, ce qui passe chez moi par des moyens créatifs.

TL | Dans ce cadre, quelle est la part du renversement du statut de l'un et de l'autre, du trouble de leurs qualités propres, matérielles notamment ?
LM | C'est une rêverie, mais depuis le début, je m'essaye à tous ces médiums pour que l'image absorbe les qualités du paysage, qu'elle les incarne vraiment. Pour moi, il n'y a pas qu'un médium photographique, mais plusieurs et chacun d'entre eux induit un rapport au paysage, à sa transcription, de nouvelles matières et des façons d'incarner.

TL | Dans plusieurs séries récentes, un déplacement a lieu du paysage vers l'espace de l'atelier, avec notamment des mises en scène de votre propre corps. Dans *Translucent Mould of Me* (2013) et *Somnium* (2014), la dimension dessinée me paraît plus affirmée, comme dessin s'apparentant au geste, vecteur d'un espace plus mouvant, par opposition à l'achèvement d'une



Somnium, 2014, ambrotype, 30 x 20 cm. Courtesy de La Galerie Particulière, Paris/Bruxelles.

représentation. L'atelier est aussi l'espace d'une certaine intériorité. Aviez-vous la volonté de rester en deçà de figures fixées, comme dans le temps du rêve ?

LM | Ce sont des tentatives d'exister dans le dessin, déjà présentes vis-à-vis du paysage dans *Wind Traps*. Dans ces séries récentes, cela se rejoue dans l'atelier avec des références explicites au monde du dessin, comme celle au mazzocchio d'Uccello. Dans *Somnium*, l'espace et l'objet peuvent paraître plus indéterminés, de même que l'autoportrait subit une forme d'effacement, mais la dimension rêveuse se trouvait déjà dans mes travaux antérieurs. La rêverie peut être d'une grande précision dans sa capacité à laisser advenir et se rencontrer les images. Je l'entends au sens de Bachelard : la rêverie possède une dimension active, à la croisée de jaillissements d'images dans l'architecture, le paysage, la littérature. On y est soi-même extrêmement présent et vigilant quant au rapport à soi et au monde alentour. ■

LAURENT MILLET EN QUELQUES DATES

Né en 1968 à Roanne. Vit et travaille à Rochefort
Représenté par La Galerie Particulière, Paris



Sélection d'expositions personnelles et de publications depuis 2001 :

2001 • *Cabanes*, Rencontres photographiques de Lectoure
2005 • *Les Tempestaires*, *Les Monolithes*, galerie Camera Obscura, Paris
• *Les Monolithes*, *Les Zozios*, Robert Mann Gallery, New York
• Hôtel des Arts, Toulon (catalogue)
2009 • *Les Tempestaires*, prix Découverte, Rencontres photographiques d'Arles
2010 • *The Last Days of Immanuel Kant*, Robert Mann Gallery, New York
2011 • *Déconstruction*, Moulin du Roc, Rencontres photographiques, Niort
2012 • *Je croyais voir un piège*, musée de la Chasse et de la Nature, Paris
2014 • *Les Enfantillages pittoresques*, musée des Beaux-Arts d'Angers
• *Somnium*, La Galerie Particulière, Paris
• Publication de l'ouvrage *Les Enfantillages pittoresques*, Filigranes Éditions, récompensé par le prix Nadar Gens d'images 2014

Les silences habités d'Anya Belyat-Giunta

ENTRETIEN AVEC AMÉLIE ADAMO

À l'atelier, Anya ne vous parlera pas beaucoup. Vous regarderez simplement. Ses doigts de fée donnent vie. Silencieusement sur le papier. Mille créatures s'agitent. Elles n'existent pas ces bestioles. Elles viennent d'un autre temps. Et pourtant elles sont là, qui vous suivent. Invisibles. Que vous les quittiez ou bien fermiez les yeux, elles vous habitent. Invisibles. Les entendez-vous chuchoter ? Les sentez-vous venir ? Vous envahir, vous sauter au visage, vous tirer les paupières, vous percer la peau, vous attirer ailleurs, dans leurs profondeurs secrètes ? Et plus vous plongez la tête pour les suivre, pour mieux voir, plus vous frissonnez par tous les bouts. Et plus vous les suivez, pour mieux sentir, plus leurs corps s'ouvrent à vous en une terre refuge.



Procédé alchimique. 2014, encre, pigment, crayon liquide, crayon couleur sur papier, 97 x 127 cm.
Courtesy galerie Polad-Hardouin, Paris.



Amélie Adamo | Que signifie « dessiner » selon toi ?
Anya Belyat-Giunta | Je me souviens d'avoir dessiné, à l'âge de trois ans, un personnage issu d'un conte. La représentation, en volume, était tellement réaliste que j'ai eu peur que la figure me saute dessus. À partir de ce moment-là, je n'ai plus cessé de dessiner mais, par contre, je suis devenue très silencieuse ! Ensuite il y a eu l'exil de ma famille, avec le départ de Russie. Pendant cette époque, le dessin m'habitait et m'aidait à me confronter à la peur de l'inconnu. Depuis il a gardé cette place. J'ai l'impression de n'exister qu'à travers mes dessins. Le dessin est comme un poil qui traverse la peau de la réalité. Il la perce comme une aiguille et l'éclate, l'éparpille en morceaux. La réalité telle qu'on la connaît n'existe plus. Dessiner pour moi signifie voir dans l'obscurité, guidée par la lumière du trait, ne plus être aveugle. Le dessin ne permet aucune faille, aucune erreur. Je tiens à la justesse du trait car il est porteur des énergies spirituelles. Ces énergies nous donnent des frissons et nous mènent ailleurs, en silence.

AA | Comment définirais-tu le « corps » ?
ABG | Le corps dans mon travail est un portail ouvert sur l'intemporel. C'est une simple membrane qui abrite de multiples âmes et qui porte leurs mémoires, tels des archétypes de nos histoires. Il y a une osmose constante entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Il est aussi le récepteur des énergies spirituelles. Selon moi, le corps demeure une terra incognita. Parmi la violence, le chaos et les ondes d'informations incessantes, le corps reste le seul espace d'apaisement et de tranquillité.


Extase I. 2014, graphite, crayon liquide sur carte perforée, 27 x 21 cm. Courtesy galerie Polad-Hardouin, Paris.

AA | Peux-tu parler de la nature ambivalente qui caractérise l'érotisme dans ton travail ?
ABG | L'érotisme est un jeu et un combat à la fois. Un jeu d'enfant aux dents féroces, raffiné par les matières douces mais toujours avec une certaine distance, comme un jeu de cache-cache. Il y a toujours une certaine retenue, la sexualité féminine, je la montre et je la cache. C'est pour cela que j'aime beaucoup le mythe de « Baubo », qui montre son sexe pour faire rire une déesse. Dans mes travaux, la féminité se dévoile comme une bête féroce, une sirène séductrice avec ses accessoires érotiques et ses hauts talons. Mais elle apparaît également comme une magicienne, une fée enfantine et candide avec sa baguette magique et ses pantoufles ridicules aux pompons rose bonbon. Ce que je questionne, c'est l'ambiguïté de l'érotisme : l'accouplement d'Éros et Thanatos en un désir autodestructeur et leur renaissance sous de nouvelles formes, dans une sorte d'osmose intemporelle. Dans *Masquerade of desire* par exemple, il est question de cette ambivalence du désir entre plaisir et mort.
Dans *Extase* et *Hysteria*, l'enchevêtrement des corps cauchemardesques se rapproche de l'idée de purgatoire propre à la pensée judéo-chrétienne, où le plaisir est considéré comme un péché. À cette époque, je m'inspirais de *La Divine Comédie* de Dante et de la peinture de Jérôme Bosch.

AA | Que représentent les êtres lilliputiens qui envahissent certains de tes dessins ?
ABG | Je suis partie de l'invention d'une fiction selon laquelle chaque acte d'amour pouvait donner naissance à une âme d'enfant invisible, dessinée parfois comme des elfes, des bestioles aux pattes d'insectes ou encore des petites excroissances de bouts de chair... Dans *Invasion of Unborn Children*, je commençais à dessiner ce peuple envahissant, qui s'introduit dans le corps. De façon plus générale, les géants et les nains sont des figures issues de la mythologie. Le conte de Gulliver aux pays des Lilliputiens est une source, parmi d'autres.

AA | Pourrais-tu parler, plus précisément, de cette place que tient la mythologie dans ton travail ?



Terra incognita III. 2014, encre, pigment, crayon couleur, crayon liquide sur papier, 97 x 126 cm. Courtesy galerie Polad-Hardouin, Paris.

ABG | Les mythologies inventent des histoires en réponse aux questions existentielles posées depuis le début de l'humanité : la naissance, la vie, la mort. Ces sujets sont au cœur de mes recherches. Je réinvente mes propres mythologies dans des récits fantasmagoriques. Récemment, j'ai réalisé une série de gravures sur le thème de Méduse. Je l'imagine ne tuant pas avec son regard. Les énergies destructrices de la Méduse originelle se transforment en énergies positives. Je représente une introspection de cette énergie sous la forme d'une chevelure fluide et aérienne. En gravure, je dessine en miroir et je tourne constamment la plaque de cuivre. L'image achevée a ainsi de multiples lectures. C'est une image miroir, symbole de la sexualité féminine, comme le miroir en cuivre de Vénus.

AA | Tes créatures relèvent d'une forme d'hybridation. Qu'explores-tu à travers cela?
ABG | Selon l'un des mythes de la Création, chaque être était à l'origine constitué de deux parties aux sexes différents. Avec la colère et le châtiment de Dieu, ces deux parties furent séparées. Les humains sont en constante recherche de leur double manquant. Mes êtres hybrides sont ces parties manquantes. Les sexes y sont entremêlés, mâle et femelle. L'animalité aussi est omniprésente. J'ai commencé à explorer cette animalité au tout début des cartes perforées, avec la série *GAMES*, dans laquelle je retrace les interactions tendres des jeux des enfants et où, occasionnellement, ressortent leurs dents pointues. Dans *Hypertricosis*, j'approche l'aspect monstrueux de l'âme. La tension entre le divinement beau et la laideur grotesque est un mouvement continu, comme une succession de vagues. Dans *Herbarium*, j'invente des espèces animales, en référence à de nouvelles découvertes ou à des espèces disparues. Dans mes travaux plus récents, l'animalité se manifeste dans des formes cosmiques.

AA | Peux-tu justement parler de ces travaux plus récents où tu explores le paysage. Quel est ce nouveau monde, cette *Cité céleste* que tu nous invites à traverser?
ABG | *Cité céleste* est mon format jusqu'à présent le plus ambitieux. Il s'agit de la représentation d'un paysage intérieur ou plutôt de nos voyages intérieurs. C'est comme une cité primordiale, originelle. Une sorte de terre cosmique, extraterrestre.
Le premier acte est un souffle, un écoulement d'encres transparentes, mélangées à des crayons liquides pour donner des effets granuleux et cellulaires. Cet acte est éphémère, même si l'empreinte tache le papier, les formes sont furtives. Il s'agit de variations presque aquatiques qui ressemblent aux aquatintes en gravure. Ensuite je décortique et moule par



Herbarium XVIII. 2014, graphite, crayon liquide sur carte perforée, 27 x 21 cm. Courtesy galerie Polad-Hardouin, Paris.

des traits précis réalisés avec des crayons Critérium, comme des fines lames. Je construis des figures énigmatiques, fluides ou concrètes. Avec le graphite, je n'utilise que trois couleurs (rouge, vert, bleu). Ce parti pris chromatique est aussi celui du système de codage de couleur en informatique. La scène de *Cité céleste* est une transcription de la réalité. Une réalité que j'observe quotidiennement puisque c'est la vue de ma fenêtre que je dessine. Mais il y a un paradoxe dans ce rapport au réel : plus mon œil étudie cette réalité environnante (les plaines, les arbres, les atmosphères, la lumière, etc.), plus je m'en distancie. C'est presque comme une image photographique sur un écran informatique qui n'aurait plus rien à voir une fois imprimée sur papier. Par ailleurs, la sensualité féminine, déjà présente dans mes travaux antérieurs, ressurgit dans *Cité céleste :* par des formes épidermiques qui flottent, par des volumes porteurs de liquides vitaux, par des géographies de chairs, mais aussi par des vaisseaux spatiaux humanoïdes et végétaux. Les pigments colorés viennent créer une sorte de sfumato, par leur effet vaporeux.

AA | De quels univers artistiques te sens-tu proche ?
ABG | Mon travail se rapproche de celui des surréalistes. L'inconscient, le rêve, tout cela a une place importante dans la réalisation de mon œuvre. Mes images sont comme des visions, des univers invisibles à l'œil nu. Matthew Barney a aussi été une figure importante pour moi, dans sa façon de créer un monde à la fois familier et complètement étrange, peuplé d'une humanité mutante et unisexe. Ce qui sera sûrement notre futur !

AA | Peux-tu évoquer d'autres sources comme la danse, le cinéma, la littérature ?
ABG | Je suis fascinée par Pina Bausch. Elle était unique, sa force était surhumaine et intemporelle. J'aime également le travail du chorégraphe allemand Doris Uhlich, qui considère le corps comme un espace de refuge.
Je me suis aussi plongée dans les textes de saint Augustin, les *Confessions :* sa conception du temps est paradoxale et ambiguë. Les écrits d'Hildegarde de Bingen m'intéressent aussi pour leurs descriptions visionnaires. À l'instar des *Voyages de Sir John Mandeville*

ANYA BELYAT-GIUNTA EN QUELQUES DATES

Née en 1975 à Saint-Pétersbourg, Russie. Vit et travaille à Paris
Représentée par la galerie Polad-Hardouin, Paris



- **1989** • La famille de l'artiste quitte la Russie
- **1996** • Accademia Di Belle Arti, Florence, Italie
- **1998** • Minneapolis College of Art & Design, États-Unis
- **2000** • Post-diplôme à l'École des beaux-arts, Toulouse
- **2002** • 1re exposition personnelle aux États-Unis, au World Displaced, ATC Space, Chicago
- **2003** • 1re exposition personnelle en Russie, *Portraituy*, Saint-Pétersbourg
- **2005** • 1re exposition personnelle en France, MAPRA, Lyon
- **2011** • Drawing now – Salon du dessin contemporain, galerie Caroline Vachet, Lyon
- **2012** • *Petite Mort*, galerie Polad-Hardouin, Paris
- **2013** • Parution du roman de Nathalie Constans, *Je suis pas la bête à manger*, Éditions du Chemin de fer, illustré par 16 dessins de l'artiste
  • Drawing now – Salon du dessin contemporain, galerie Polad-Hardouin, Paris
- **2014** • *Terra incognita*, galerie Polad-Hardouin, Paris



Entry III. 2014, graphite, crayon liquide sur carte perforée, 27 x 21 cm. Courtesy galerie Polad-Hardouin, Paris.

pour ses traversées entre mondes réels et imaginaires. Enfin, j'ai beaucoup regardé le cinéma de science-fiction des années 1960, comme *Planeta Bur* de Pavel Klushantsev et sa reprise hollywoodienne.

AA | Quelle place tient la sculpture dans ton travail?
ABO | Jusqu'à présent, je sculpte des figurines miniatures en pâte polymère, de la taille de ma main. Dans l'exposition *Terra incognita*, la sculpture relève d'un rituel. Elle arrive au dernier moment sur la scène de l'exposition, comme une présence invisible, comme une permission d'échange, jouant un rôle d'ex-voto. Intuitivement, je me dirige vers des volumes qui recréent les terres de *Cité céleste*. Mon objectif serait d'explorer la mécanographie et de commencer à créer des constructions mécaniques mêlant des chairs humanoïdes aux sensualités poétiques. ■

Abdelwahab Meddeb, une poétique de l'entre-deux

PAR CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN

« Pendant toute ma vie, je n'ai cessé de bâtir une demeure mobile dans l'entre-deux et à la croisée de ma double généalogie spirituelle, arabo-islamique et laïque européenne. »
Abdelwahab Meddeb

C'était à Séville dans l'ancienne *Ishbîliya* arabe qu'Abdelwahab avait organisé, il y a un peu plus de dix ans, un *Colloque des trois cultures* : la musulmane, la juive et la chrétienne. Au cours de nos promenades dans la vieille ville qui lui rappelait la médina de Tunis, nous croisions dans nos discussions et nos visites le baroque italien ou espagnol avec l'architecture et l'art arabo-andalou. Comme si Séville devenait la métaphore de cette « esthétique et poétique de l'hybride » propre à tous les « entre-deux » qu'il affectionnait tant, et que nous avons partagée au cours d'une très longue amitié. Car il nourrissait « un grand amour pour les trois Sœurs », où la Giralda de Séville rejoignait la Koutoubia de Marrakech et la tour Hassan de Rabat, unies dans une même dynamique de l'ascension et de l'abstraction, avec leur décor ornemental en arabesques et expansion végétale, leurs arcs, leurs ajours et leurs tissages. Une véritable « broderie » en filet selon le mot arabe de *Shebka* employé pour les brodeuses, où la lumière est filtrée, fragmentée et réfléchie en tous ses éclats[1].
De l'art, il avait une connaissance profonde et une curiosité infinie de poète et d'écrivain. Nourri par des études d'histoire de l'art et de longs séjours à Florence et en Italie, il aimait Giotto (le fameux *Crucifix*), Michel-Ange aux prises avec la « tyrannie de la matière », et tout le Quattrocento, Uccello et Piero della Francesca en tête. Mais il y avait aussi les autres découvertes, l'art baroque à Rome, la peinture abstraite américaine, l'art d'Extrême-Orient coréen et japonais avec « ses pleins entre deux vides ». Et aussi ce Goya qui fait retour dans son dernier livre : *Portrait du poète en soufi*, une immense errance dans le monde, sur les traces d'*Aya*, cette autre Béatrice « voyageuse qui fait voyager »[2].

Tombeau de Goya,
Trente et *une* anges « peintes vraiment féminines »
qui évoquent les « faces maniéristes » d'un Beccafumi,
toutes venues de Sienne à Madrid...

Car l'art dans ses multiples formes instaure toujours un partage, une « *convivance* » entre les êtres et les temps, dans un regard dans et au-delà du visuel : « Un regard qui regarde. » De là ce diagnostic plus politique : « La pénurie de la représentation, la carence de l'art rendent le réel que nous vivons inintelligible, illisible, indéchiffrable. L'intégrisme pénètre par cette faille pour colmater les brèches. [3] » On comprend mieux à travers cette approche esthétique de la « maladie de l'islam » que le statut de l'image dans la civilisation musulmane comme dans la modernité artistique soit au cœur de son travail, et avait même ouvert la nouvelle revue *Dédale*, qu'il créa en 1995 et qui portait en sous-titre : « L'image et l'invisible »[4].
Contrairement à toute une vision dogmatique de l'interdit de représentation, qui ne visait du reste que le sacré, il s'agissait de réveiller une mémoire enfouie, voire refoulée, celle de l'existence de la peinture et de la représentation dans la culture musulmane. Ainsi des enluminures d'Hérat, ville cosmopolite où l'on trouve l'histoire du Prophète et une approche transculturelle hybride et transgressive. Mais surtout, il s'agissait d'interroger la nature de l'image, son statut historique, mais aussi son rôle dans un monde globalisé, voué aux images d'images à l'infini. Au centre de cette recherche, l'œuvre d'Ibn'Arabî, ce poète soufi andalou auquel Abdelwahab consacra de nombreux écrits poétiques et philosophiques. Reprenant les deux termes contraires de la langue arabe, le *tashbîl* (le figural) et le *tanzîl* (l'abstrac-



Yto Barrada. *Le Détroit, Fille rouge*. 1999, Tanger, tirage couleur, 125 x 125 cm. Courtesy de l'artiste et galerie Polaris, Paris.

tion), Ibn'Arabî les assimilait aux modes de représentation et à la dualité qui organise l'Être, et se multiplie dans tous les objets sensibles qui portent ainsi la trace de l'Invisible. Un tel invisible du sensible crée un choc de l'hétérogène et conduit à une quête spirituelle : celle de *l'icône mentale*. L'image ne renvoie donc pas à un extérieur organisé par la perspective, mais à ce travail imaginal de l'icône mentale qui oscille entre abstraction et figuration, et s'avère fugace et précaire tel un flux d'énergie. Si bien que l'art pourrait relever de cette pratique de l'entre-deux et de l'écart entre figure et abstrait où toute une modernité peut se reconnaître. Image-pensée de Benjamin, rendre visible l'invisible d'un Paul Klee ou de l'art conceptuel, sans oublier l'hybridation du figuratif et de l'abstrait dans l'art contemporain. Comme l'écrivait Deleuze à propos de Beckett : « L'image est vie spirituelle, la "vie là-haut". »
On comprend mieux que face à « la guerre des images », Abdelwahab ait appelé les artistes, tout particulièrement ceux et celles du monde arabe, à travailler les nouveaux supports – photographie et vidéo – sans oublier le cinéma et les nouvelles technologies. Contre tout dogmatisme antimoderne et antioccidental, il s'agit plutôt d'articuler la tradition et le moderne dans une démarche de création nouvelle, où « voir c'est déchiffrer pour interpréter ». De là ses articles sur le cinéma et sa participation à *Africa Remix*, organisé par son ami Jean-Hubert Martin, comme son goût de la musique[5]. Et si la beauté, à laquelle il tenait tant, ne sauve pas le monde, elle demeure plus que jamais, en sa diversité, ses épiphanies et ses hybridations culturelles, une des formes majeures de la pensée et de la critique de tous les intégrismes et de toutes les barbaries.

Dans sa quête inlassable d'un universel singulier traversant les champs esthétiques et intellectuels et s'ouvrant au « choc de l'hétérogène », Abdelwahab était pour moi durant toutes ces années le symbole de cette «belle allitération de la langue arabe » entre l'Être *(wujûd)* et le don *(jûd)*.
Don de l'amitié et du partage qui « maintient le secret », don de « donner de la lumière à la lumière » dans ses écrits comme dans ses émissions de Radio Méditerranée Internationale et de France Culture, don de la connaissance poétique du poète en soufi, son ultime autoportrait, comme Hafez fut celui de Goethe dans son *Diwan* :

« Celui qui se connaît lui-même et les autres
Reconnaît aussi ceci
L'Orient et l'Occident
Ne peuvent plus être séparés »



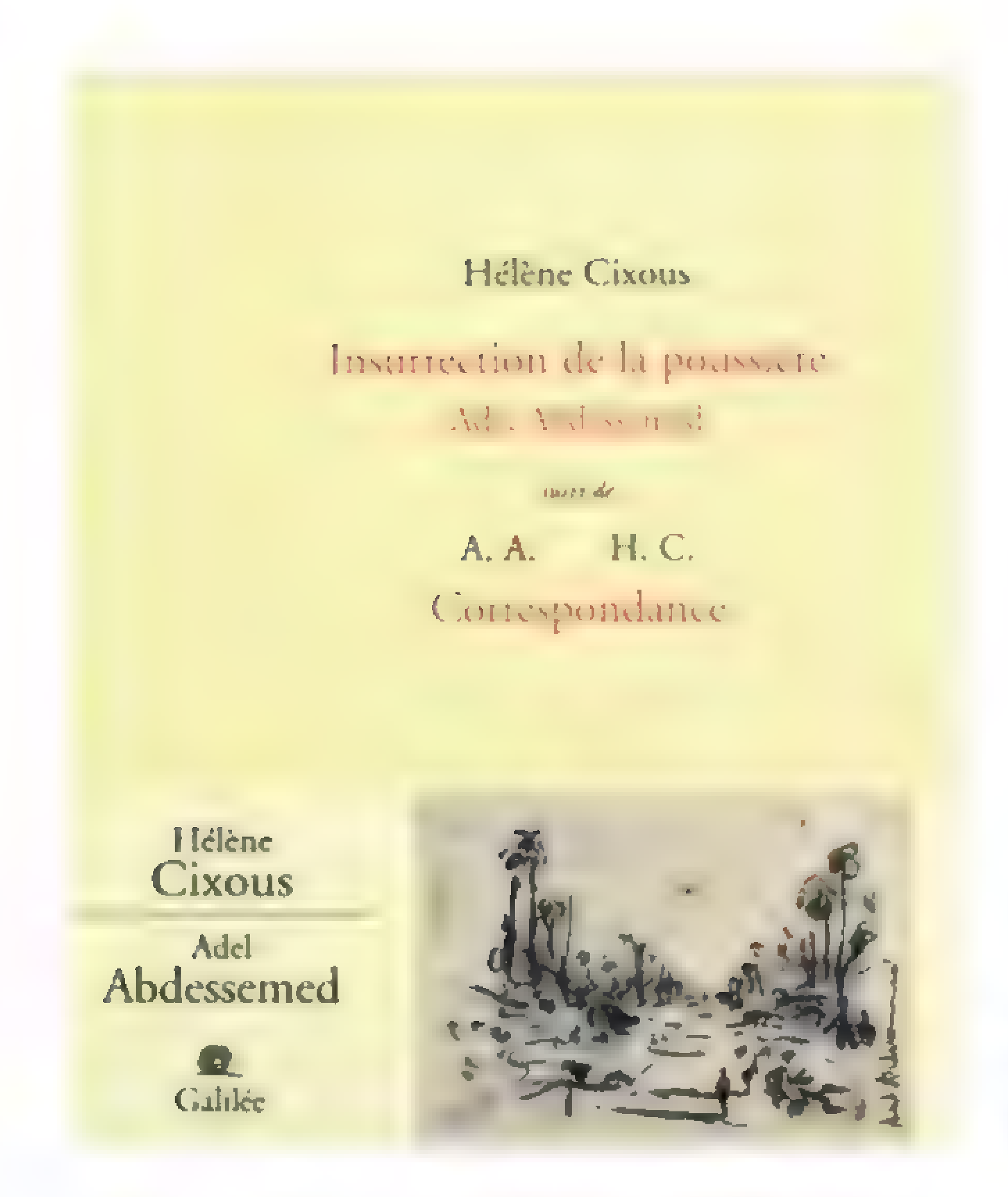
Najia Mehadji. *Los Moros (suite goyesque : tauromachie).* 2007, tirage numérique pigmentaire, 117 x 110 cm. Courtesy de l'artiste.

Notes : 1) *Contre-prêches*, Seuil, 2006. Sur Séville, p. 96, 101, 198. Ce Colloque des trois cultures anticipait sur l'immense somme réalisée avec Benjamin Stora : *Histoire des relations entre juifs et musulmans des origines à nos jours*, Albin Michel, 2013. **2)** *Portrait du poète en soufi*, Belin, 2014. **3)** *Contre-prêches*, p. 191. **4)** *Dédale*, 1 & 2, « *Le Paradoxe des représentations du divin. L'image et l'invisible* », éd. Maisonneuve & Larose, 1995. J'ai moi-même collaboré à ce numéro dans un article : « *Le Vertical dans l'immanence* ». **5)** Je renvoie à l'hommage si bouleversant et si profond organisé par sa fille Hind, le 26 novembre 2014 à l'Institut du monde arabe à Paris.



Susanne Hay. Peintures et dessins
Harald Theil, Emmelene Landon et Bruno Gaudichon
Gourcuff-Gradenigo – 39 €

Quand se donnera-t-on la peine de reconnaître l'importance de l'œuvre de Susanne Hay ? Puisse le livre que viennent de publier les éditions Gourcuff-Gradenigo ouvrir les yeux de ceux qui l'ont méconnu. Ou délibérément ignoré. Ou dédaigné. Il faut d'emblée préciser qu'entre l'arrivée de Susanne Hay (née en Allemagne) à Paris en 1983 et son décès accidentel en 2004, elle n'a pas cessé de dessiner, de peindre. Ceci donc dans un temps où seul ce qui relève du concept et de ses manifestes péremptoires et exclusifs était accepté. Ce qui veut dire que ce qu'elle montre ne peut alors qu'être inadmissible. Et d'autant plus intolérable qu'elle se veut fidèle à la longue tradition de la figuration, qu'elle peint avec la même rigueur les rideaux défraîchis qui pendent à une porte-fenêtre entrebâillée que la fourrure d'un lapin ou la crasse d'une station de métro, qu'elle a l'impudence de travailler d'après des modèles qui viennent poser, nus pour certains, dans son atelier. Et, quel que soit le « sujet » dont elle fit le choix, parce que, à l'évidence, la rigueur et l'exigence qui ont été les siennes n'ont pas cessé d'être les mêmes, jamais elle ne s'est accordé la facilité de chercher à séduire, alors que la maîtrise technique dont témoigne chacun de ses dessins, chacune de ses toiles, pouvait le lui permettre. Si les visages et les corps ont une place essentielle dans son œuvre, c'est, semble-t-il, la solitude qui est le thème de toutes ses toiles. Et cette solitude est la même derrière le rideau transparent d'une douche, derrière la vitre de la porte du wagon d'une rame de métro, dans la salle d'attente d'une gare, dans une cabine téléphonique… Dans les dernières années de sa vie, Susanne a disposé d'un atelier dans une vaste cave. À l'une de ses amies, elle écrivit alors : « Mon besoin d'une variabilité d'espace et de lumière peut se comparer au besoin d'un espace scénique théâtral ou cinématographique. » Ce qui lui aurait sans doute valu une condamnation implacable de la part de Picasso, qui, lorsqu'on lui demanda ce qu'était le réalisme de Caravage, répondit : « C'en est la comédie, du réalisme. C'est menti. C'est de la mise en scène. Placez-moi un réflecteur à droite, un autre à gauche ! » Reste que l'arbitraire condamnation de Caravage par Picasso, qui, après tout, n'est qu'une surenchère sur celle de Poussin, convaincu que Caravage était « venu au monde pour détruire la peinture », n'empêche pas ce même Caravage d'être un peintre… (à vous de choisir l'adjectif qui convient : d'essentiel à fondamental en passant par…, il y a l'embarras du choix). Or la puissance et la violence des peintures de Susanne Hay sont du même ordre. Et qui sait si certaines de ses toiles ne pourraient pas devenir les symboles les plus révélateurs de l'enfermement provoqué par une société hantée par la consommation, et des délires qu'engendre cette consommation, devenue un critère fondamental de l'économie ? Comment ne pas faire cette hypothèse face à des toiles comme celles de la série des cages, *Cage IV*, *Cage V* ou *VI* encore, où des corps d'homme sont enfermés dans ces cages sur roulettes qui servent dans les super et autres hypermarchés à pousser vers les gondoles les cartons de pâtée pour chats, de tubes de dentifrice, de conserves de haricots verts extrafins, etc. Comment ne pas faire cette hypothèse lorsque l'on regarde des toiles comme *Cadie I* et *Cadie II*, toiles sur le fond noir duquel apparaissent ces cadies dans lesquels sont assis ou recroquevillés des hommes ? Mais l'intransigeance de ces représentations, leur violence, ne doit pas détourner l'attention de l'essentiel. Et l'essentiel, c'est la subtilité avec laquelle Susanne Hay compose ses toiles, y distribue les ombres, les éclats de lumière sur la barre verticale à l'intérieur d'un wagon de métro, sur la poignée d'une porte, c'est la pertinence d'une tache rouge sur le côté d'un distributeur automatique, c'est… Impossible de dresser l'inventaire des preuves de la pertinence passionnément picturale de cet œuvre. Mais quand se donnera-t-on la peine de reconnaître l'importance de l'œuvre de Susanne Hay ?



Insurrection de la poussière, suivi de A.A. H.C. Correspondance

Adel Abdessemed, Hélène Cixous

Galilée – 30 €

Poursuivant une œuvre commune ouverte par *Ayaï*, l'écrivaine Hélène Cixous continue de porter un regard singulier sur l'œuvre du plasticien Adel Abdessemed.

Le théoricien de la littérature Homi Bhabha recommandait, devant une œuvre, de « saisir du feu, plus que de dévoiler des illuminations ». C'est ce que fait Hélène Cixous dans *Insurrection de la poussière*, son dernier ouvrage avec, pour « feu », le plasticien Adel Abdessemed. Récits de visites d'atelier et discussions rapportées s'articulent avec une correspondance faisant découvrir les ressorts de la démarche protéiforme de ce vidéaste, dessinateur et installateur dont les œuvres sont reproduites ici. À travers des propos sur des pièces anciennes et moins anciennes de l'artiste puis, sur un autre ton, au cours de l'échange épistolaire, l'écrivaine dessine ici un portrait polymorphe de l'artiste, à la fois dieu Pan, « enfant » mais aussi « chat ». Ce dernier entame aussi dans ces lettres comme une autobiographie embryonnaire. On y retrouve son rapport à l'Algérie, ainsi qu'à sa condition : « Je suis devenu artiste certainement par une angoisse qui est ma délectation. » Ainsi, genres et modes se chevauchent ou s'assemblent : la littérature n'est pas écartée au profit du propos théorique, de même que les lettres manuscrites originales sont toujours suivies de leurs reproductions en caractères d'imprimerie. Cet ouvrage incrusté de mythologies familiales est un organisme chaud où le dessin se confronte à l'écriture. C'est une réflexion d'un nouveau genre sur Adel Abdessemed.

En effet, peu de travaux donnaient jusqu'ici la possibilité de comprendre l'intimité de ce personnage « immédiatement mythologique », pour reprendre les mots d'Hélène Cixous. Mais symétriquement on trouve ici un certain regard sur l'écrivaine. Ne serait-ce qu'avec ce portrait d'elle dessinés par Abdessemed et qui la restitue avec une force peu commune. Aussi, plus qu'un livre de Cixous *sur* Abdessemed, il y a là le récit de l'approfondissement d'une relation entre deux personnes liées par un regard commun mais aussi par une affection indéfinissable. *Insurrection de la poussière* est en effet un livre où l'amitié vaut pour soi tout en étant un moyen de compréhension des œuvres. L'écrivaine se décrit ainsi comme une « astronome équipée du cœur comme instrument optique ». Au début, cette proximité suscite une méfiance légère. Ne va-t-elle pas être juge et partie ? Et puis, on se rappelle qu'Abdessemed aime à répéter : « Je suis innocent. » Justement, Hélène Cixous ne veut pas traduire (en justice) ces œuvres. Pas d'opération de traduction (pas d'interprétation) mais de compénétration. Car ici, les œuvres ne sont pas des rébus qu'il faudrait déchiffrer mais des révélateurs d'horizons communs à l'écrivaine et à l'artiste. Ainsi, Cixous ne lit pas les actes d'Adel Abdessemed depuis la position en surplomb offerte par la théorie mais au contraire en demeurant aux côtés du plasticien. Évocations de souvenirs et jeux d'échos sont autant de remontées jusqu'aux sources mythologiques que l'écrivaine partage avec l'artiste. Ainsi, des récits sur les mères et grand-mères cuisinières par exemple, ces pétrisseuses qui annoncèrent et orientèrent l'acte créatif, pour lui comme pour elle. Cette réminiscence fait mieux regarder une œuvre comme *Telle mère, tel fils*, où l'acte de replier un avion dans son propre fuselage répond à celui de la mère pliant des pâtisseries. De même, c'est en remarquant que l'Oranais (dont ils sont tous deux originaires) est aussi « le pays des lions », qu'Hélène Cixous peut voir dans la voiture carbonisée de *Practice Zero Tolerance* « les cadavres des derniers lions d'Oran, mis en croûte de terre cuite puis coulés en bronze ». Cette œuvre normalement interprétée en référence à un certain contexte historique prend alors une autre consistance, surgie d'un travail de la langue et des mots par l'écrivaine. D'où un unique déplacement du regard sur l'œuvre d'Abdessemed.

Dans cette approche subjective de l'œuvre, il entre parfois un manque de pudeur qui peut troubler, notamment dans leur correspondance. Néanmoins, au fil des lettres, l'intérêt de la démarche épistolaire se fait peu à peu jour. À travers l'échange de missives, l'écrivaine fait en effet émerger chez Abdessemed un certain rapport à l'écrit. Littéralement, elle fait écrire cet artiste là où d'autres l'avaient fait parler, notamment dans de longues interviews. Or l'écrit est un élément décisif de celui qui s'était un jour présenté, jeune homme, comme « un littéraire ». Sans doute l'est-il un peu, pour façonner dans ses lettres des formules telles que : « Le dessin est une flamme qui s'improvise dans l'espace. » Cette attention à l'écrit est aussi rendue visible par l'alternance des graphies des lettres de l'écrivaine et de celles de l'artiste. Aux lignes suivies et structurées en paragraphes nets d'Hélène Cixous répondent celles du constructeur d'images, fragmentées en phrases courtes formant des archipels. On sent chez ce dernier comme la naissance d'un style, avec ses grappes de mots systématiquement émaillées de points de suspension (céliniens, presque…). Ceux-ci marquent moins une indécision que le refus de finir définitivement une phrase et l'impatience d'en commencer une suivante. Or, parallèlement à cette stylisation, Cixous développe de longues descriptions des œuvres, les faisant exister verbalement sans les juger. À travers ces invocations restituant l'intégrité formelle des œuvres, l'écrivaine semble ainsi se faire plasticienne. Dans un texte de 1983, n'avait-elle pas écrit : « Je voulais peindre. Je voulais écrire comme peindre. » Sous cet angle, il faut prendre au sérieux le terme « correspondance ». À la fois communication bien sûr, ainsi que rapport d'analogie, mais aussi « trajet ». Car il y a ici un chemin commun les menant à un point de jonction entre écriture et image. Ainsi, au détour d'une lettre, Adel Abdessemed écrit :« Les mots sont pour moi des images. » Ce à quoi l'écrivaine répond : « L'image est une matrice où germent les poèmes. » Cette inclusion de l'image dans le texte, puis retour, conduit les correspondants sur un terrain commun né de l'estompage des frontières formelles. Dans les lettres manuscrites d'Abdessemed, ce brouillage est matérialisé par la nervosité des déliés et par les angles aigus des caractères, tracés du même charbon que ses dessins, comme s'ils en étaient d'un autre type. Et l'écriture, par cette opération, devient dessin. À moins que ce ne soit le dessin qui se prolonge en texte.

Céliniens donc, les points de suspension ? Un Céline heureux, alors. D'Abdessemed, sa correspondante écrit : « Heureux l'artiste heureux qui ne perd pas de vue le malheur. » En effet, le malheur occupe une place centrale dans cette œuvre que traversent des barques méditerranéennes surchargées (les dessins intitulés *Lampedusa*) ou encore 127 ouvriers immigrés morts sur un chantier au Qatar (les bas-reliefs de *Shams*, dont l'écrivaine fait une sobre *ekphrasis*). L'artiste rend visible ce que nous ne voulons pas voir. Et cela en « moulant des hurlements en bas-reliefs » selon l'écrivaine. Les sculptures ocre de ces

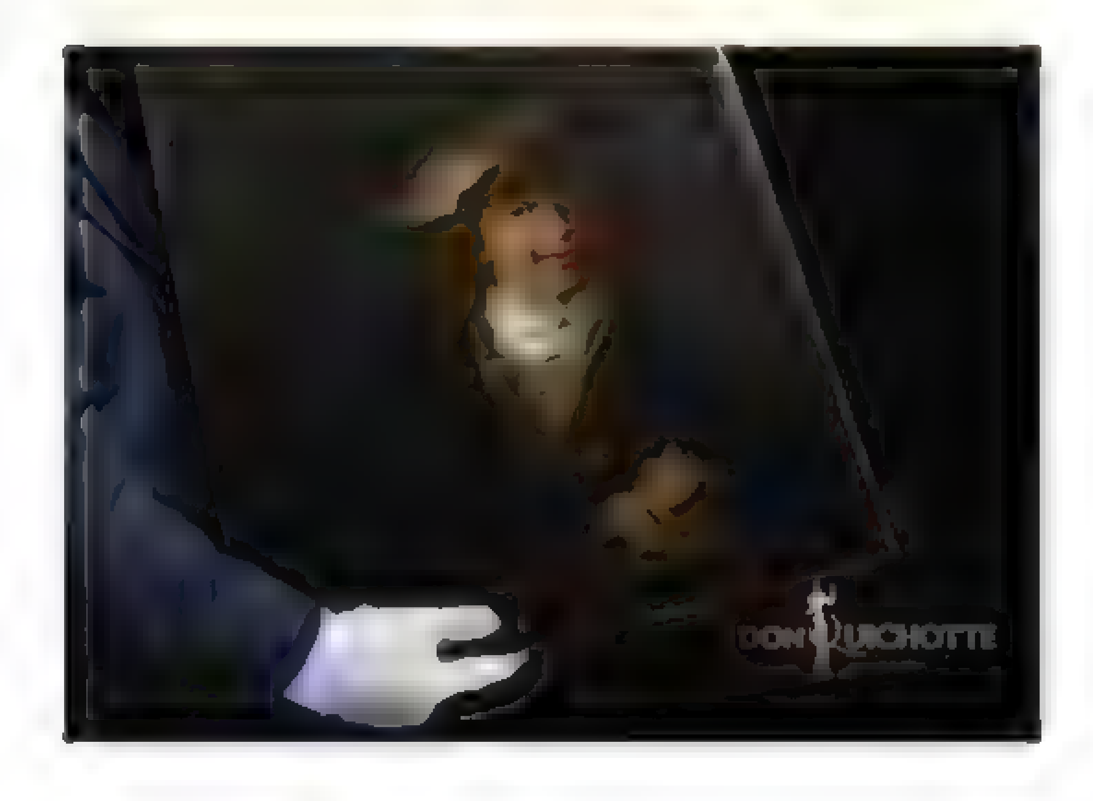

Regarder et être touché…
je ne peux pas éviter d'être touché…
Je suis là… toujours là sans abri…
autour de moi… près de moi… me
prennent et me cernant de tous côtés…

Lettre d'Adel Abdessemed à Hélène Cixous.

127 font bien œuvre politique, mais sur le mode de la présentation. Car on ne désigne « les grandes forges de la violence mondiale » qu'en s'effaçant devant leurs victimes, ces martyrs « témoins » du monde d'aujourd'hui. Hélène Cixous s'efface elle aussi en décrivant cette œuvre, afin de ne pas brouiller par trop de mots la dignité de ces figures, spectres courbés relevés par Adel Abdessemed. Car une insurrection est, littéralement, un soulèvement. Insurrection… le terme est dans l'air du temps : il surgit ici sur un mode plastique et linguistique, attestant de son pouvoir. *Insurrection de la poussière*, œuvre engagée ? Offensive plutôt (*Al-Ataq* s'intitule l'une des parties du livre). Il ne s'agit déjà plus de parler politique mais d'en faire. Du reste, dans un dialogue avec Élisabeth Lebovici, Abdessemed s'était dit rétif à toute idéologie. Car la praxis politique est refus de la langue et des représentations dominantes, cette « gueule du loup depuis laquelle on parte », disait Barthes. Faire œuvre politique ici, c'est effectuer ce travail salubre d'éclatement des cadres grammaticaux et iconologiques, clichés dangereux dont nous sommes les « prisonniers » selon Cixous.

Bien des choses se bousculent donc dans ce texte et ces images faisant monde. À plusieurs reprises, l'artiste et l'écrivaine se disent « sans pays ». Pourtant, au fur et à mesure de la lecture de ce livre si dense, si matériellement palpable et tant peuplé de mythes et de bêtes, d'amitié et de souvenirs, on en vient à se dire que leur lieu commun existe. C'est cette arche de Noé, couleur sable comme le grain de ces pages, *« paper country »* mouvant qu'ils ont bâti pour y être recueillis et depuis lequel ils voient le monde se lever. Car ce livre refuge est aussi un poste d'observation sur les bouleversements à venir. Souvenons-nous de Proust, écrivant dans *Les Plaisirs et les Jours* que « jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fît nuit sur la terre ».

Ulysse Baratin



L'Homme à la bulle de savon

Sylvie Matton

Don Quichotte – 17,90 €

Nombreux sont ceux qui ont un jour ressenti l'envie fugitive de posséder une œuvre exposée dans un lieu public. Patrick V. est passé à l'acte en dérobant *L'Enfant à la bulle de savon* de Rembrandt au musée de Draguignan. Durant des années, il va vivre avec cette œuvre avant de finalement la restituer. À partir de ce fait divers, l'auteure nous livre un roman à la fois descriptif et analytique sur la fascination de l'art.

Gilles Lanceval | Votre livre s'inspire d'un fait divers – d'une « histoire vraie » – concernant le vol d'une œuvre de Rembrandt ou de l'un de ses disciples... Le vrai est-il pour vous une condition nécessaire pour évoquer la « puissance du faux » qu'est l'art ?

Sylvie Matton | Où commencent et s'arrêtent les confins, toujours fluctuants, entre le vrai et le faux ? Si l'on se réfère à l'essentiel – la vie, la mort et la création –, ce que l'on nomme le réel n'est-il pas lui-même une fiction ? Et l'art, le décryptant, le donnant à voir autrement, plus justement, ne contient-il pas alors la seule vérité ? Même si je n'interroge pas en permanence les apparences comme certains schizophrènes de mes amis, j'aime douter de la réalité du quotidien. C'est un mode d'emploi de la vie qui me convient, je trouve confortable, et souvent plus doux, d'aborder la réalité telle une fiction. Surtout si l'on a foi en l'art comme seul substitut apte à structurer le réel.

Quant au fait divers qui est à l'origine de ce roman de non-fiction (comme l'a défini très justement mon éditrice, catégorie référencée pour la littérature anglaise et américaine, mais pas en France), son « héros », Patrick V., m'en a peu à peu révélé, souvent malgré lui lors d'une longue introspection, de nombreuses trappes sur d'autres sujets que le vol lui-même – soit un passage à l'acte irrépressible, conséquence d'une grande fascination pour l'art : la tyrannie domestique, l'enfermement, le secret et la solitude, jusqu'à la descente aux enfers, l'histoire d'un Dorian Gray inversé. Bref, ce roman de non-fiction est aussi, par les nombreux thèmes abordés, un roman social ancré dans une réalité âpre, dans lequel s'insinuent, en écho à ce que vit le « héros » et pensées par lui, des réminiscences de la vie de Rembrandt. Que du vrai donc, terriblement romanesque !

L'autre question qui demeure posée sur le vrai et le faux concerne le tableau lui-même et son authenticité. D'après la conservatrice du musée de Draguignan, où il s'est vu offrir récemment une place d'honneur, derrière une vitre le protégeant désormais de tout larcin, telle *La Joconde* au Louvre, il sera prochainement expertisé par les responsables du musée d'Amsterdam, la maison de Rembrandt. Mais dans mon axe, le doute qui persiste sur l'origine du tableau n'a jamais édulcoré le romanesque de l'histoire racontée, bien au contraire.

GL | L'œuvre en question est *L'Enfant à la bulle de savon*. Pour celui qui a dérobé cette œuvre, quels sont les rapports entre cette représentation de l'enfance – ou peut-être de l'adolescence ? – et le désir irrépressible de la posséder ?

SM | Cet enfant, qui est le sujet du tableau, n'est pas ici une représentation de l'enfance. En premier lieu parce que la bulle de savon posée sur sa main gauche fait de cette peinture une « vanité ». Mais aussi parce que l'enfant représenté ne ressemble guère à un enfant. Il est apprêté, grimé comme un adulte, avec col blanc, pourpoint, chaîne dorée... Alors que les enfants figurés dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle courent entre les tables des tavernes, dans les églises, jouent au *krocket*, se font épouiller sur les genoux de la servante. Mais jamais ils ne sont aussi statiques, posant longtemps, dans une posture d'adulte...

Quant aux liens existant entre cet enfant peint et mon héros le voleur, ils sont divers : l'enfant lui ressemble quand il le découvre à l'âge de treize ans. Très vite, il devient son confident, son Jiminy Cricket. Alors que lui-même grandit, c'est le tableau entier qui le fascine, puis la peinture en général, avec une prédilection jamais démentie pour celle de Rembrandt et du XVIIe siècle néerlandais.

L'Enfant à la bulle de savon devient son point d'ancrage en vue d'une reconstruction, après les violences et traumatismes subis dans l'enfance. Une obsession, une passion, qui l'amènera à passer à l'acte à l'âge de vingt-huit ans.

GL | Les œuvres de Rembrandt font partie de celles qu'un certain nombre d'entre nous ont rêvé sinon de posséder, du moins de jouir à volonté. Pour paraphraser le Richard III de Shakespeare, l'on pourrait dire non pas « Mon royaume pour un cheval », mais « Mon royaume pour un Rembrandt ». Quel lien a entretenu l'auteur du larcin avec l'œuvre de Rembrandt ?

SM | L'œuvre de Rembrandt est unique, car pour la première fois la peinture se raconte elle-même avant de donner à voir le sujet du tableau. L'art de Rembrandt, la palpitation de sa lumière s'immiscent dans le cœur des choses ; en nous permettant d'aborder le réel autrement, il est un enseignement de la vie. Ainsi, après avoir vu le tableau intitulé *La Fiancée juive*, et notamment la pâte voluptueuse de la manche droite du jeune homme, Vincent Van Gogh écrivit à son frère Théo : « Il faut être mort plusieurs fois pour peindre ainsi. »

Si Rembrandt est iconique au point de valoir, pour certains, par un seul tableau tout un royaume, son œuvre est également citée par Giacometti comme emblématique d'une puissante création humaine, qu'il serait néanmoins prêt à sacrifier pour une vie, fût-elle courte, d'un animal : « Dans un incendie, entre un Rembrandt et un chat, je sauverais le chat. » Éternel, le dilemme entre vie et création...

Quant à Patrick V., qui s'est approprié ce tableau présenté comme un Rembrandt par le musée de Draguignan, s'il fut fasciné tout d'abord par l'enfant représenté, il s'intéressera vite, au fil des ans, à la lumière, aux ombres, à la texture de la peinture, jusqu'à l'œuvre entière de Rembrandt, puis à la peinture au-delà. Son aventure passionnelle avec le tableau, un secret pour tous, est aussi ce qui lui a permis de progresser, de découvrir une culture qui lui était jusqu'alors inconnue. Dans le même temps, se considérant gardien du tableau après le vol, il devait le préserver, lui assurer la meilleure conservation possible. C'est là que, les dangers émergeant, l'addiction à l'œuvre se transformera peu à peu en paranoïa.

GL | Et, pour vous, dans votre vie personnelle, qu'est ce peintre : Rembrandt ?

SM | Pour résumer mon attachement à Rembrandt, ce lien indéfectible qui m'incitera à toujours me rendre dans les musées de villes où je séjourne quand il y est exposé, j'aime dire comme une plaisanterie – permettant à mon interlocuteur d'en douter, alors que c'est la vérité – que « j'ai vécu cinq ans avec Rembrandt ». Entre les recherches, toujours (aux sources des documents), l'écriture du scénario du *Rembrandt*, réalisé en 1999 par mon mari, le peintre et cinéaste Charles Matton (avec Klaus Maria Brandauer, Johanna Ter Steege, Romane Bohringer et Jean Rochefort), mon roman *Moi, la putain de Rembrandt* (la voix intérieure de Hendrickje Stoffels, la seconde compagne de Rembrandt), qui fut traduit en 17 langues, puis le tournage de cette grosse production enfin montée (sur lequel j'assistais Charles en tant qu'*art director*) ; les magnifiques expositions des autoportraits de Rembrandt à Londres puis à La Haye, peu après la sortie du film en France, que les conservateurs nous ont conviés à visiter seuls, sans public : un grand moment, comme un adieu émouvant devant chaque autoportrait me suivant des yeux... Après cinq ans de vie commune, je ressentirai toujours une impression de grande intimité avec la peinture de Rembrandt, mais aussi avec l'homme. Ainsi sommes-nous, Charles et moi, les premiers à avoir dénoncé aussi clairement, en nous appuyant sur des documents qui sont autant de preuves, la manière dont il a été trahi et spolié par la société amstellodamoise du XVIIe siècle. Quel plaisir ce fut, durant l'écriture de ce livre, de faire de Patrick V. un héros de fiction mêlant ses connaissances de la vie de Rembrandt à ses réflexions sur la spoliation et la revanche, tandis qu'il s'approprie cette œuvre.

EXTRAIT

La quatrième fois qu'il vit *L'Enfant*, Patrick avait vingt-huit ans.

C'était en mai 1999 ; il retournera au musée en juin, pour les ultimes repérages avant le passage à l'acte. Afin de ne pas être remarqué dans le musée par des visites répétées, Patrick s'est grimé. Il a glissé des boules de coton sous ses gencives à la manière d'un Marlon Brando dans *Le Parrain*, chaussé des lunettes loupes à verres épais qui brouillent sa vue. Il fait les cent pas dans la troisième salle, pivote et se place devant *L'Enfant*, prêt à ressentir le même trouble que la dernière fois.

Mais c'est de nouveau un sentiment inconnu qui l'envahit, une certitude presque sereine. Je le veux, je le peux, je vais le faire. Le sourire de son compagnon est un appel. La bulle de savon éclatera à la moindre vibration, le moment est venu. L'obsession, récurrente depuis tant d'années, s'est transformée en une envie assumée. Celle de voir *L'Enfant* tous les jours, de lui parler et de l'entendre, quand bon lui semblera, en un rituel émouvant pour eux deux. L'émotion est puissante, sans larmes désormais. Le simple énoncé du désir rend l'acte possible. Je le peux, je vais le faire.



Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ?

Sous la direction de Raphaël Cuir

Archibooks – 24 €

Kasimir Malevitch affirmait qu'« une œuvre doit sortir du rien ». Raphaël Cuir se demande quant à lui : « Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ? » Sa question pourrait sembler d'ordre philosophique : elle viserait alors une définition de l'art par opposition à ce « rien », vague de l'esprit impensable, impalpable, inimaginable qui pense mais sans savoir à quoi. Or, malgré sa référence à Leibniz, qui se demandait pourquoi quelque chose plutôt que rien, l'approche de Raphaël Cuir est sans doute plus factuelle qu'elle n'y paraît. Cette question regorge d'implicites, révélés au fil des 150 réponses données par des acteurs du monde culturel contemporain – d'Annette Messager, artiste, à Pierre Restany, figure de la critique d'art et commissaire d'exposition, ou encore Jean Baudrillard, sociologue et philosophe, et Jakob+MacFarlane, architectes. Ce flux de questions sous-jacentes (pourquoi la création ? l'humain peut-il survivre sans l'art ? si l'art plutôt que le rien, pourquoi pas autre chose ?) propose une mosaïque de regards qui éclaire cette question sans pour autant aboutir à une réponse univoque. Certains en viennent d'ailleurs à remettre en cause l'essence même de la question. En effet, le rien ne serait-il pas quelque chose ?

La question posée favorise en tout cas l'émergence de points de vue, certains axés autour de l'esthétique, de la nécessité humaine, de la communication, ou d'autres portant sur le marché de l'art, sur l'art en tant que connaissance... Tandis que d'autres encore restent hors catégories. Cette diversité est mise en exergue par le « désordre alphabétique » qui structure cet ouvrage. Ce dernier tisse ensemble réponses et contradictions, dans une version augmentée de nouvelles contributions pour sa seconde édition. Raphaël Cuir réitère donc son interrogation posée dès 2009 dans la première édition, sans doute pour en montrer le caractère non définitif. Ce recueil devient un territoire d'expression libre pour ces professionnels de l'art. Le propos de ce livre n'est donc pas de donner des armes à l'accusation ou à la défense dans le procès dont l'art contemporain continue d'être l'objet, mais d'en dégager des points de convergence et de divergence.

Déborah Gutmann

Art et Dictature au XXe siècle

Maria Adriana Giusti & Philippe Sers

Place des Victoires – 39,95 €

Peut-on aborder l'art occidental du siècle dernier en faisant fi de l'épreuve totalitaire ? Marie-Adriana Giusti est architecte, enseignante à la faculté de Turin, Philippe Sers est philosophe et critique d'art : tous deux ont voulu regarder en face les esthétiques si décriées pour leur service rendu aux régimes mussolinien, stalinien et hitlérien. Ces trois cas sont traités séparément, pour en signifier les caractères spécifiques, tandis que Philippe Sers ébauche dans sa préface une synthèse de ce qui lie l'organisation totalitaire à l'art se plaçant sous sa coupe. Face à l'art proclamé « dégénéré » en 1937 par les nazis, une « autre modernité » se développe, en accord direct avec le pouvoir hitlérien. Des peintres comme Ziegler et des sculpteurs comme Arno Breker y exaltent l'héroïsme du corps supposément « aryen », dans une veine empreinte d'un classicisme gréco-romain, coïncidant avec les goûts du Führer. En Union soviétique comme en Italie, le rapport aux avant-gardes est plus ambigu. Staline voit la modernité dans l'iconographie, et non dans le renouvellement des formes : les œuvres graphiques de Rodtchenko ou El Lissitzky participent d'une idéologie prônant « le pouvoir aux masses », révolutionnant néanmoins la lisibilité. Mussolini, lui, entretient certains futuristes dans leur démonstration visuelle de l'avènement d'un « Homme nouveau ». En définitive, la confrontation des œuvres aux discours indique le choix d'une approche historique de ces esthétiques totalitaires.

Marie Maurice





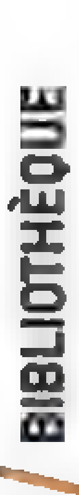
Avec Giacometti

Yanaihara Isaku

Allia – 20 €

Impénétrable, le visage du jeune professeur japonais Yanaihara Isaku séduit l'artiste Alberto Giacometti. Il devient l'un des seuls modèles extérieurs au cercle familial restreint de l'artiste ; la collaboration des deux hommes permettra de donner jour à une série de douze portraits peints ainsi qu'à un buste sculpté entre 1956 et l'été 1961. Le modèle n'aura de cesse de différer le retour à son pays natal afin de satisfaire les ambitions du peintre sculpteur. Paru pour la première fois au Japon en 1969, l'ouvrage *Avec Giacometti* compile le récit des séances de pose par le modèle lui-même. Yanaihara Isaku retranscrit cette rencontre de l'artiste et de l'étranger, d'un visage insaisissable et lisse qu'il lui faut décrypter. La proximité qui s'installe progressivement entre les deux personnalités permet de découvrir les questionnements quotidiens de l'artiste, ses doutes, ses concessions et résolutions mais aussi l'homme lui-même par quelques anecdotes. C'est donc un exposé par l'intime de l'atelier des méthodes de travail de Giacometti qui se fait jour. Cette réédition française, avec la traduction de Véronique Perrin, propose également de nombreuses photographies parmi celles de l'auteur et de l'épouse de Giacometti.

Marie Maurice



Danse contemporaine et opéra
Christian Gattinoni
Nouvelles éditions Scala – 15,50 €

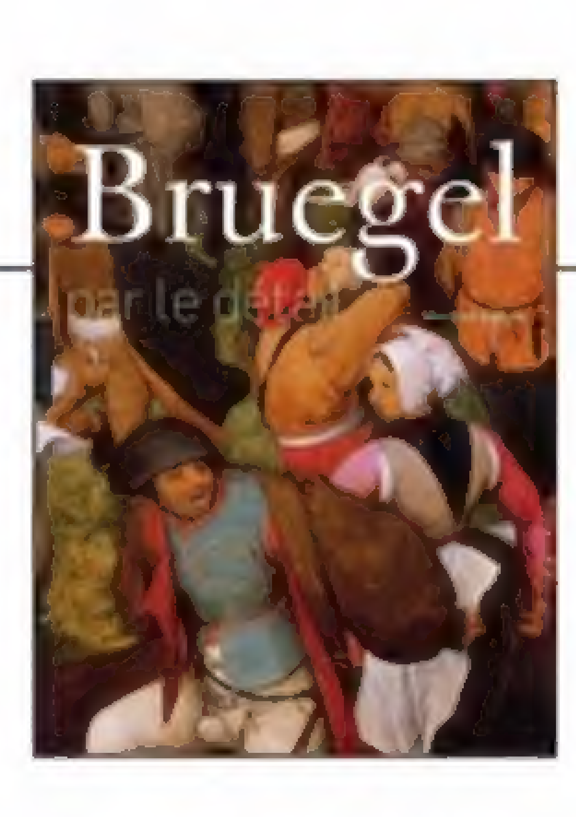
Vassily Kandinsky peignait, au début du XXe siècle, ses *Improvisations*, dont la vocation synesthésique liait rythmes musicaux et visuels. Plus tôt, un art total, transcendant les disciplines, est appelé de ses vœux par Wagner, et mis en pratique dans ses opéras. Au sein de l'ensemble des champs de la création, la danse et la musique sont évidemment deux domaines complémentaires – il n'y a pas de danse sans musique et la musique pousse à la danse. Christian Gattinoni, auteur d'une série d'ouvrages sur la rencontre entre les disciplines artistiques, met en regard ici la variété des pratiques de la danse contemporaine, dont l'émergence est finalement récente, et l'opéra, dont les codes et les moyens apparaissent plus anciens. Cependant, la danse contemporaine « actualise » le caractère composite de l'opéra, selon l'analyse qu'en fait l'auteur. C'est l'introduction de la figure du chorégraphe qui articule ces deux arts, comme pour la mise en scène de *La Damnation de Faust* confiée à Maurice Béjart. Pour Pascal Jacob, lui-même auteur et scénographe contemporain, l'opéra se définit comme une synthèse entre « le théâtre de l'action et le théâtre de la vision et de l'écoute ». Au final, toute œuvre scénique s'appréhende comme lieu privilégié de rencontre entre le regard et la démonstration.

Adrien Couanet

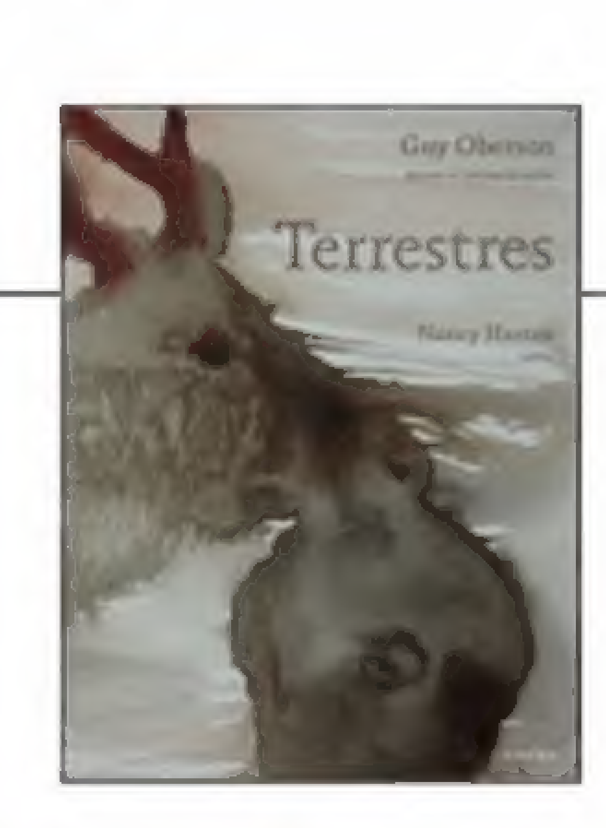
Patrimoine sacré. XXe-XXIe siècle
Texte de Paul-Louis Rinuy et photographies de Pascal Lemaître
Éditions du patrimoine – 45 €

Il y a quelques semaines, Jack Lang publiait *Ouvrons les yeux !* à l'occasion des Journées du patrimoine, où il pointait une forme de « sacralisation » du patrimoine architectural, dont seraient exclues les constructions contemporaines, mettant en garde sur la qualité de celles-ci. *Patrimoine sacré* nous ouvre les yeux d'une autre manière : il démontre la beauté des édifices sacrés construits durant le XXe et le début du XXIe siècle. Certains bâtiments mettent en scène la reprise ou la restauration d'une architecture plus ancienne, comme l'étonnante mosquée Missiri, construite à Fréjus à partir de 1928, qui semble mimer Tombouctou. D'autres s'en différencient intégralement et s'inscrivent dans la modernité, utilisant des matériaux et des structures fonctionnels, comme l'église Notre-Dame-du-Travail (1899-1901), dans le XVe arrondissement de Paris, qui s'apparente à une halle du début du siècle. À partir de 1980, les nouveaux matériaux et techniques de construction offrent des possibilités originales. Les formes vont se diversifier comme pour le temple protestant Cap Espérance, construit entre 2006 et 2008 à Ermont-Taverny, rappelant celle d'une oreille, et les espaces vont s'ouvrir vers l'extérieur. Ces percées deviennent l'outil pour créer des effets d'ombre et de lumière au sein même du bâtiment : la cathédrale de la Résurrection, inaugurée à Évry en 1995, est un exemple de ces nouvelles architectures.

Adrien Couanet







Bruegel, par le détail
Manfred Sellink
Hazan – 39,95 €

Le deuxième volume de la collection élaborée par Manfred Sellink, spécialiste de Bruegel, est consacré aux détails des œuvres de l'artiste flamand. Dans cet ouvrage, l'accent est mis sur l'humanisme et l'humour du peintre. Dans la narration propre à ses tableaux, il fait le choix de rester flou sur l'identité de ses sujets pour mettre l'accent sur ce qui les entoure, et inversement. Il peut aussi s'éloigner d'une facture mimétique avec l'adoption d'un travail par la touche dans ses paysages, ou le caractère incongru de certaines représentations d'édifices, comme dans son *Portement de croix*. Le XVIe siècle est une période de bouleversements et Bruegel fait preuve de sens critique face à la société de son époque et questionne les valeurs religieuses comme la charité ou l'application de la justice. L'étude détaillée de certains tableaux aiguille la découverte de petites scènes de genre morales et religieuses. Comme a pu le faire Rabelais, l'artiste explore les thèmes de l'instruction et du jeu et s'intéresse profondément aux mœurs des populations rurales. Il a aussi représenté les travailleurs des champs, les saltimbanques et les acteurs de théâtre de rue avec toute la vivacité de leurs mouvements.

Chloé Volpari

Terrestres. Œuvres et journal d'atelier/Poèmes
Guy Oberson et Nancy Huston
Actes Sud – 29 €

Noirs bourdonnements de ruches, cerfs s'encastrant l'un dans l'autre ou fœtus polychromes, les œuvres de Guy Oberson frappent par leurs contrastes. Car la douceur diluée de ces aquarelles ne va pas ici sans une certaine violence. Sans doute celle que l'on se fait au moment où se réduit l'écart entre soi et le monde non humain. En effet, l'artiste « veut faire entrer ces natures dans sa conscience de "terrestre" », sans quoi « il agirait contre le monde dans lequel il vit », écrit-il dans un *Journal d'atelier* articulé à ses œuvres. Avec humilité, ce carnet de bord raconte les tâtonnements et les incertitudes de la réalité quotidienne du travail pictural. Si cette démarche intéresse, on peut en revanche douter de la pertinence des poèmes de la Canadienne Nancy Huston, censés accompagner les travaux de Guy Oberson. Dégageant une spiritualité diffuse, ces courts textes semblent plus commenter que s'associer aux images, comme autant de pièces rapportées. La précision et la maîtrise du peintre tendent d'ailleurs à écraser les vers de l'écrivaine, qui, fort heureusement, ne parasitent en rien la compréhension de l'univers formel d'Oberson.

Ulysse Baratin



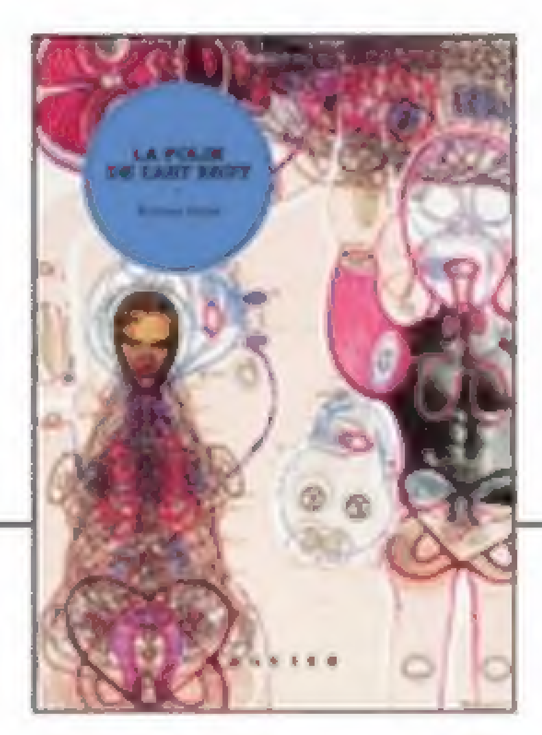
La Folie de l'art brut

Roxana Azimi

Séguier – 18 €

En moins d'une décennie, l'art brut est passé d'une relative obscurité à l'engouement. Et en 2013, ces œuvres spontanées de créateurs étrangers à l'histoire et au « monde » de l'art prenaient place à la Biennale de Venise. Ce retournement de situation exigeait un éclairage que la critique d'art et journaliste Roxana Azimi apporte avec *La Folie de l'art brut*. Cette synthèse à la riche iconographie offre une définition de ce champ autant qu'un panorama des enjeux actuels. Une approche historique rappelle d'abord l'influence de Dubuffet, qui créa la notion d'art brut en 1945, mais aussi de collectionneurs, tels que Daniel Cordier et Bruno Decharme, qui mirent en avant la puissance d'œuvres dont l'étrangeté « mine la linéarité » de l'histoire de l'art. Aujourd'hui, l'intégration grandissante de l'art brut dans le champ de l'art contemporain lui procure une audience, naguère plus rare. Pour autant, la conciliation d'Henry Darger ou de Lubos Plny avec l'ironie et l'intellectualisme ambiants paraît bien artificielle. Alors, avec son refus implicite de la raison raisonnante, l'art brut va-t-il renouveler l'art contemporain ? Ou bien n'est-ce là qu'un autre moment de la valorisation marchande générale ? Prudente, l'auteure présente les aspects de cette consécration ambiguë sans nous donner de réponses tranchées quant à ses conséquences.

Ulysse Baratin





Ange Leccia. La violence de la beauté

Fabien Danesi

Regard – 39 €

Le livre est un objet, Ange Leccia en fait un objet d'art. C'est donc un recueil de photographies qui s'inscrit dans la continuité de son œuvre. L'artiste construit l'image comme une fenêtre sur le monde, que ce soit avec la photographie ou le film. Aussi, ce livre est presque un folioscope de son travail artistique. Image par image, page par page s'y découvre un poème visuel. Il concrétise donc la pensée de Léonard de Vinci dans son *Traité sur la peinture* de 1500 : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle. ». Par cette symbiose, l'image n'est plus uniquement un instant captée par l'objectif, mais elle s'inscrit dans un discours. Les inspirations d'Ange Leccia semblent multiples, il emprunte au clair-obscur caravagesque, aux photoreportages en zones de guerre ou à la photographie conceptuelle. Pour matérialiser ce lien étroit entre l'image et la poésie, l'ouvrage se conclut avec un poème de Benoît Fuhrmann et une photographie panoramique qui englobe plusieurs pages, comme un écho à la disparition progressive, en forme de colophon.

Adrien Couanet

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
Teddy Tibi – teddy.tibi@artabsolument.com

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION
Pascal Amel – pascal.amel@artabsolument.com

CONSEILLER
Marie Filippi

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT
Tom Laurent – tom.laurent@artabsolument.com

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Leïla Mc Lorin – leila.mclorin@artabsolument.com

SERVICE DÉVELOPPEMENT
Marie Courtois-Pavie – marie.courtois@artabsolument.com

CRÉATION GRAPHIQUE
Nicolas Blanchet – nb@nanographism.com

CORRECTION
Catherine Decayeux

SITE INTERNET
Agence Celaneo

STAGIAIRES
Adrien Couanet, Marie Maurice, Camille Pasdeloup

PUBLICITÉ
Elios Attal – Tél. : 01 70 36 77 58
elios.attal@artabsolument.com

SERVICE DES ABONNEMENTS
www.artabsolument.com

IMPRESSION & PHOTOGRAVURE
Imprimerie de Champagne – ZI les Franchises – 52200 Langres

GESTION MARKETING DES VENTES
Agence Bo Conseil Analyse Média Étude
Otto Borscha – oborscha@boconseilame.fr
Tél. : 09 67 32 09 34 – Fax : 02 43 89 09 34

DIFFUSION LIBRAIRIE
DIF'POP – 81, rue Romain Rolland
93260 Les Lilas – Tél. : 01 43 62 08 07
infos@difpop.com

ART ABSOLUMENT est édité
par la société SUBJECTILE ART
SAS au capital de 117 500 €
Président Teddy Tibi
Commission paritaire 0414K81704
RCS Paris 510 408 560 – Numéro ISSN 1634-6556
Périodicité bimestriel
11, rue Louise Weiss – 75013 Paris
Tél. : 01 45 70 88 17